5

Majątkowe prawa autorskie

5.1. Treść majątkowych praw autorskich

Majątkowe prawa autorskie służą do zapewnienia twórcom „monopolu" w zakresie korzystania z ich utworów. Aby osiągnąć ten cel, ustawodawcy przyznają twórcom określone uprawnienia dotyczące korzystania z utworów. W konsekwencji twórcy decydują o tym, kto, kiedy i na jakich zasadach może korzystać z rezultatu ich wysiłku intelektualnego. W interesie publicznym „monopol" autorski jest łagodzony przez system norm pozwalających na korzystanie z utworu bez zezwolenia twórcy za wynagrodzeniem lub bez wynagrodzenia.

Majątkowe prawa autorskie obejmują uprawnienia do:
— korzystania z utworu;
— rozporządzania nim;
— wynagrodzenia;
— *droit de suite*;
— decydowania o wykonywaniu autorskich praw zależnych.

Zgodnie z polskim prawem autorskim, twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu (art. 17 pr.aut.). Przepis ten wyraża tzw. własnościową koncepcję majątkowych praw autorskich[1] — przyznaje twórcy majątkowe prawa autorskie o charakterze wyłącznym[2]. Oznacza to, że twórca może wykonywać te prawa z wyłącze-

[1] E. Traple: *Ustawowe konstrukcje w zakresie majątkowych praw autorskich i obrotu nimi w dobie kryzysu prawa autorskiego*. Kraków 1990, s. 133—142; Eadem, w: *System prawa prywatnego*. T. 13: *Prawo autorskie*. Red. J. Barta. Wyd. 3. Warszawa 2013, s. 144—145; E. Traple, w: Komentarz I, s. 181—182; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, J. Mozgawa: *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Zarys wykładu*. Bydgoszcz—Warszawa—Lublin 2007, s. 54.

[2] Z koncepcją własnościową dyskutuje M. Czajkowska-Dąbrowska: *Rozpowszechnianie utworów przez publiczny odbiór programów radiowych lub telewizyjnych*. ZNUJ PIPWI

niem innych osób (bez udziału osób trzecich). Istota koncepcji własnościowej polega na tym, że prawo wyłączne autora obejmuje każdy sposób korzystania z utworu (jest to tzw. ujęcie syntetyczne)[3]. Tak więc, co do zasady, każdy sposób korzystania z utworu wymaga zezwolenia podmiotu uprawnionego z tytułu majątkowego prawa autorskiego. W rezultacie przyjęcia koncepcji własnościowej musimy uznać, że twórcy wolno podejmować względem utworu wszelkie działania, które nie zostały wyraźnie zabronione.

Uprawnieniem o podstawowym dla twórcy znaczeniu jest prawo do korzystania z dzieła. Użyte przez ustawodawcę sformułowanie może wywoływać wątpliwości interpretacyjne. Rodzi się mianowicie pytanie, czy uprawnienie do korzystania z utworu obejmuje jedynie czynności faktyczne czy także czynności prawne. Zgodnie z dominującym w literaturze poglądem, korzystanie obejmuje wyłącznie czynności faktyczne, natomiast czynności prawne mieszczą się w zakresie „rozporządzania utworem"[4]. Interpretację taką można uzasadnić tym, że ustawodawca wymienia w przepisie art. 17 pr.aut. prawo do korzystania i prawo do rozporządzania. Logiczne zatem wydaje się, że oba uprawnienia mają różny zakres. Zauważmy, że prawo do rozporządzania utworem oraz prawo do wynagrodzenia są jedynie konsekwencją ustanowienia wyłączności korzystania[5]. W gruncie rzeczy ustawodawca mógłby ograniczyć się do przyznania twórcom prawa do korzystania z utworu. W takim ujęciu rozporządzanie utworem (polegające najczęściej na zawieraniu umów) byłoby jednym z możliwych sposobów korzystania z tego utworu. Natomiast prawo do wynagrodzenia byłoby konsekwencją zawierania umów, w których twórca zezwalałby na korzystanie z utworu innym osobom. W ten sposób zostałby zabezpieczony słuszny interes majątkowy twórcy. Skoro jednak ustawodawca skonstruował we wskazanym przepisie trzy odrębne uprawnienia, kierując się zasadą racjonalnego ustawodawcy (zgodnie z którą każdy przepis ma określony sens i nie ma przepisów zbędnych), musimy uznać, że korzystanie oznacza jedynie czynności faktyczne dotyczące utworu, dzięki którym określony podmiot uzyskuje możliwość eksploatacji danego utworu[6].

2007, z. 100, s. 50. Autorka ta wskazuje na niedawne problemy z podpisaniem umowy ACTA. Skłaniają one, zdaniem Czajkowskiej-Dąbrowskiej, do znacznej powściągliwości w kreowaniu praw autorskich jako praw wyłącznych (co wynika z koncepcji własnościowej). Tak M. Czajkowska-Dąbrowska: *Pola eksploatacji utworów, czyli o dezintegracji pojęcia*. W: *Spory o własność intelektualną. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorom Januszowi Barcie i Ryszardowi Markiewiczowi*. Red. A. Matlak, S. Stanisławska-Kloc. Warszawa 2013, s. 167—170.

[3] M. Czajkowska-Dąbrowska: *Pola eksploatacji utworów…*, s. 167.

[4] J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie*. Wyd. 2. Warszawa 2010, s. 110; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 58.

[5] Tak J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie i prawa pokrewne*. Kraków 2004, s. 54.

[6] Zob. J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 110.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Wykonywanie prawa do korzystania polega albo na zwielokrotnianiu utworu, czyli sporządzaniu jego egzemplarzy (na przykład wydawanie książek, płyt), albo na rozpowszechnianiu (na przykład wystawienie dzieła plastycznego, nadanie radiowe utworu muzycznego czy sprzedaż książek)[7]. W ramach rozpowszechniania należy wyróżnić reprodukcję trwałą i jednorazową. Pierwsza polega na udostępnieniu publiczności egzemplarzy dzieła poprzez ich sprzedaż, zamianę, darowiznę, użyczenie lub najem; druga — na stworzeniu publiczności możliwości zapoznania się z dziełem bez udostępnienia egzemplarza (na przykład przez publiczne wykonanie, wyświetlenie, nadania radiowe i telewizyjne)[8].

Ogromne praktyczne znaczenie dla twórcy ma prawo do rozporządzania utworem. Wbrew dosłownemu brzmieniu przepisu, nie chodzi tu o czynności prawne polegające na rozporządzaniu samym utworem, lecz o czynności polegające na rozporządzaniu prawem do korzystania z utworu[9]. Inaczej mówiąc: twórca może podejmować wszelkie czynności prawne, aby umożliwić innym osobom eksploatację utworu. Czynnościami tymi bardzo często są umowy, których przedmiotem jest utwór. Twórca może również dokonać rozporządzenia w testamencie.

Zastanówmy się, jak należy zinterpretować użyty przez ustawodawcę zwrot „rozporządzanie". „Rozporządzanie" można rozumieć w sposób wąski, ścisły — jako czynności o charakterze rozporządzającym. W takim ujęciu zakres omawianego terminu obejmowałby wyłącznie czynności rozporządzające, a więc umowy przenoszące majątkowe prawa autorskie w całości albo w części oraz testament, natomiast nie obejmowałby umów licencyjnych. W literaturze przedmiotu dominuje interpretacja szeroka, zgodnie z którą ustawodawca ma na myśli wszystkie czynności prawne, na podstawie których osoba trzecia uzyskuje możliwość eksploatacji utworu[10].

Ustawodawca przyznał twórcy również prawo do wynagrodzenia za korzystanie z jego utworu. Wydaje się, że nie ma potrzeby wyraźnego wskazywania na przysługujące twórcy prawo do wynagrodzenia, wynika ono bowiem już z prawa do rozporządzania, jest tego prawa pochodną[11]. Nawet gdyby ustawa nie wymieniała tego prawa, twórcy należałoby się wynagrodzenie za korzystanie z jego utworu.

Spróbujmy ustalić, czy prawo do wynagrodzenia mieści się w ramach pojęcia „majątkowe prawa autorskie". W celu wyjaśnienia tej kwestii można

[7] Por. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 52.

[8] Ibidem, s. 57.

[9] E. Traple, w: Komentarz I, s. 181; Eadem, w: *System prawa prywatnego*. T. 13…, s. 145.

[10] J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 110—111; E. Traple, w: Komentarz I, s. 181.

[11] Ibidem, s. 183—184.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

posłużyć się orzeczeniem Sądu Najwyższego z 20 maja 1999 roku[12]. Zdaniem Sądu Najwyższego, nie ma podstaw do dochodzenia od operatora sieci kablowej dokonującego retransmisji na warunkach tzw. dozwolonego użytku roszczeń przewidzianych dla ochrony majątkowych praw autorskich (art. 79 pr.aut.), ponieważ przesłanką zastosowania tych roszczeń jest naruszenie majątkowego prawa autorskiego. Wkroczenie w tę sferę nastąpi w razie podjęcia działań polegających na korzystaniu z utworu bez zgody uprawnionego lub bez upoważnienia wynikającego z ustawy. Stanowisko to akceptuje E. Traple. Zdaniem tej autorki, „odpowiedzialność określona w art. 79 pr.aut. […] powinna dotyczyć tylko sytuacji wkroczenia w cudze prawa bez podstawy umownej lub ustawowej"[13].

Wydaje się, że zaprezentowane stanowisko można zakwestionować w tych sytuacjach, w których prawo do wynagrodzenia zastępuje autorskie prawo wyłączne, przykładowo, w przypadku tzw. odpłatnych licencji ustawowych (pozwalających korzystać z dzieła bez zgody twórcy, ale za wynagrodzeniem). Ustawodawca zamiast prawa wyłącznego przyznaje autorowi słabszą ochronę jego interesów w postaci prawa do wynagrodzenia. Tytuł rozdziału 3 pr.aut. *Autorskie prawa majątkowe* w połączeniu z treścią art. 17 pr.aut. uzasadnia przyjęcie wniosku, że niezapłacenie wynagrodzenia za korzystanie z dzieła w ramach instytucji tzw. dozwolonego użytku (będącego w istocie słabszym odpowiednikiem prawa wyłącznego) należy traktować jako naruszenie majątkowych praw autorskich w rozumieniu art. 79 pr.aut.[14]

W świetle poczynionych ustaleń musimy przyjąć, że prawo do wynagrodzenia jest elementem majątkowego prawa autorskiego. Ciekawy i warty odnotowania pogląd na temat wzajemnej relacji między wyłącznym prawem do korzystania z dzieła a prawem do wynagrodzenia wyraził Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 26 czerwca 2003 roku[15]. Zdaniem Sądu Najwyższego, pierwsze ma postać prawa bezwzględnego: uprawnieniu twórcy do korzystania z utworu i rozporządzania nim odpowiada obowiązek wszystkich pozostałych osób do nieingerowania w sferę monopolu twórcy. Drugie prawo ma postać roszczenia: możliwości żądania od konkretnej osoby konkretnego zachowania się. Tego charakteru prawo do wynagrodzenia nie traci także wtedy, gdy jest związane z korzystaniem z utworu na podstawie licencji ustawowej.

Wynagrodzenie pozwala twórcom i innym podmiotom uprawnionym z tytułu majątkowych praw autorskich urzeczywistnić „siłę zarobkową" tkwiącą w utworze. Ochronna funkcja prawa autorskiego oznacza w praktyce między innymi zapewnienie twórcom godziwego wynagrodzenia.

[12] I CKN 1139/97. OSP 2000, nr 2, poz. 24.

[13] E. Traple, w: Komentarz I, s. 185.

[14] Tak J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 120—122.

[15] V CKN 411/01. OSNC 2004, nr 9, poz. 144.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Ustawodawca, regulując kwestię wynagrodzenia należnego podmiotom autorsko uprawnionym, powinien uwzględnić postulat, że przedmiotem eksploatacji jest utwór, a nie jego twórca[16]. Jeżeli przepisy realizują to założenie, wówczas pełnią w stosunku do podmiotu uprawnionego funkcję ochronną — traktują wynagrodzenie jako ekwiwalent udzielonego w umowie prawa[17]. Pozbawienie twórców prawa do wynagrodzenia powinno mieć charakter zupełnie wyjątkowy, a ustawodawcy powinni unikać takich rozwiązań[18]. Dlatego ustawodawca polski wprowadził do ustawy zasadę odpłatności umów prawa autorskiego (art. 43 ust. 1 pr.aut.). Zgodnie z tą zasadą, umowy prawa autorskiego są nieodpłatne jedynie wówczas, kiedy strony zastosują klauzulę, z której „wynika, że przeniesienie autorskich praw majątkowych lub udzielenie licencji nastąpiło nieodpłatnie". Tak więc zasada odpłatności ma charakter dyspozytywny. Twórca może zezwolić na korzystanie z jego utworu zarówno za wynagrodzeniem, jak i nieodpłatnie. Warto wskazać na stanowisko Sądu Najwyższego wyrażone w wyroku z 8 listopada 2000 roku[19]. Zdaniem Sądu Najwyższego zrzeczenie się, w ramach umowy odpłatnej, uprawnień, których wartość jest niemożliwa do oszacowania nawet w przybliżeniu, należy uznać za sprzeczne z dobrymi obyczajami. Obyczaje te wymagają bowiem, aby autor, przenosząc autorskie prawa majątkowe, uzyskał w zamian stosowne świadczenie ze strony kontrahenta. Możliwość uzyskania takiego świadczenia jest wysoce wątpliwa, gdy chodzi o nieznane w chwili zawierania umowy pola eksploatacji dzieła (możliwość przeniesienia na nośniki jeszcze nieistniejące). Brak obowiązku zapłaty wynagrodzenia charakteryzuje także niektóre instytucje dozwolonego użytku (prywatnego i publicznego) czynionego z utworów[20].

Zgodnie z powszechnie akceptowaną zasadą umownego prawa autorskiego, wynagrodzenie twórców powinno być skorelowane ze sposobami eksploatacji utworów i z jej zakresem. W dziedzinie umów prawa autorskiego obowiązuje zasada swobody umów. Zakres stosowania tej zasady jest różny w poszczególnych systemach prawnych. Na przykład w Szwajcarii zasada swobody umów ma charakter absolutny; natomiast we Francji, w Belgii, Niemczech i Polsce ustawodawcy zdecydowali się wprowadzić do ustaw normy zawierające szczególne reguły interpretacyjne znajdujące zastoso-

[16] Zob. C. Colombet: *La portée des autorisations d'exploatation en matière de contrats relatifs au droit d'auteur*. In: *Propriétés intelectuelles. Mélanges en l'honneur de André Françon*. Paris 1995, s. 64.

[17] Por. P.-Y. Gautier: *Propriété littéraire et artistique*. Paris 2000, s. 458—460.

[18] Zob. A. Kopff: *Wpływ postępu technicznego na prawo autorskie*. ZNUJ PWiOWI 1988, z. 48, s. 84.

[19] V CKN 693/00. PUG 2002, nr 3, s. 27.

[20] P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*. Warszawa 2012, s. 243—244.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

wanie w sytuacji, w której strony nie uregulowały precyzyjnie w umowie kwestii należnego twórcy wynagrodzenia. Normy te nie stanowią ograniczenia zasady swobody umów. Są raczej uzupełnieniem przyznanej stronom wolności kontraktowej w tym sensie, że pozwalają określić wynagrodzenie w przypadkach nieuregulowanych w umowie. Oczywiście wydaje się mało prawdopodobne, by strony pominęły w umowie tak istotną kwestię. Nie można jednak tego całkowicie wykluczyć. W takich sytuacjach można w razie sporu sięgnąć do stosownych norm interpretacyjnych.

W prawie polskim norma tego typu jest wyrażona w art. 43 ust. 2 pr.aut. Jeśli w umowie strony nie określiły wysokości wynagrodzenia, wówczas określa się ją z uwzględnieniem zakresu udzielonego prawa oraz korzyści wynikających z korzystania z utworu. Wydaje się, że wykładnia umowy polega na określeniu pól eksploatacji, których umowa dotyczy, oraz jej zakresu czasowego i terytorialnego. Te zobiektywizowane kryteria pozwolą na ustalenie wysokości wynagrodzenia należnego podmiotom uprawnionym z tytułu majątkowego prawa autorskiego[21].

Ustawodawcy z reguły nie narzucają stronom umowy rodzaju wynagrodzenia, pozostawiając im tę kwestię do swobodnego rozstrzygnięcia. Niekiedy jednak nakazują w określonych sytuacjach stosować konkretny typ wynagrodzenia. Strony, określając należne twórcom wynagrodzenia, mogą zastosować: 1) system proporcjonalny, 2) ryczałtowy lub 3) mieszany[22].

Wynagrodzenie proporcjonalne, inaczej nazywane procentowym, stanowi najbardziej rozpowszechniony na świecie sposób ustalania wysokości wynagrodzenia. W tym systemie wysokość należnego wynagrodzenia jest wprost proporcjonalna do zysku osiąganego z eksploatacji utworu. Strony w umowie określają procentowo udział twórcy w zysku osiąganym przez osobę eksploatującą utwór. Procent ten jest stały w okresie obowiązywania umowy. Natomiast wysokość wynagrodzenia (kwota), przy określonym poziomie cen, zależy od „sukcesu kasowego" utworu[23].

W systemie ryczałtowym wysokość wynagrodzenia jest z góry określona w umowie i nie ma żadnego związku z liczbą wprowadzonych do obrotu egzemplarzy utworu czy cenami biletów, czyli ze zdarzeniami następującymi już po zawarciu umowy. System ten polega na wskazaniu w umowie konkretnej kwoty wypłacanej podmiotowi uprawnionemu z tytułu przeniesienia prawa albo zawarcia umowy licencyjnej[24].

System wynagrodzenia mieszanego jest połączeniem wynagrodzenia proporcjonalnego i ryczałtowego. Część wynagrodzenia ustala się

[21] J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 315—316.

[22] P. Ślęzak: *Umowa o rozpowszechnianie filmu*. Warszawa 1999, s. 199—205.

[23] Por. szczegółowe rozważania zawarte w pracy P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych…*, s. 245—252.

[24] Ibidem, s. 252—253.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

ryczałtowo, a część procentowo. Strony uzgadniają w umowie, że osoba eksploatująca utwór jest obowiązana do zapłaty określonej kwoty na rzecz twórcy, ponadto twórca będzie partycypował w określonym procentowo zakresie w zyskach z eksploatacji. Rozwiązanie takie z jednej strony zapewnia twórcy określone, minimalne wynagrodzenie (część ryczałtowa) w razie niepowodzenia ekonomicznego przedsięwzięcia polegającego na eksploatacji utworu, a z drugiej strony gwarantuje udział w zyskach w przypadku sukcesu rynkowego. W systemie mieszanym określony procentowo udział twórcy w zyskach jest niższy niż w „czystym" systemie procentowym, co jest rekompensowane przez część ryczałtową[25].

Zgodnie z przepisem art. 45 pr.aut., jeśli umowa nie stanowi inaczej, to twórcy przysługuje wynagrodzenie za korzystanie z utworu na każdym odrębnym polu eksploatacji. Spełnienie postulatu odrębnego wynagrodzenia nie jest równoznaczne z wymogiem wymieniania w umowie kwot wynagrodzenia dotyczących każdego pola eksploatacji objętego zakresem umowy. Dopuszczalne wydaje się wskazanie jednego wynagrodzenia obejmującego korzystanie z utworu na kilku polach eksploatacji. Strony powinny wtedy wyraźnie wskazać, że kwota wynagrodzenia obejmuje wszystkie objęte umową pola eksploatacji i wymienić te pola[26].

5.2. Pojęcie pola eksploatacji utworów

Konstrukcja prawna pola eksploatacji jest jednym z najważniejszych zagadnień majątkowego prawa autorskiego. W art. 17 pr.aut. ustawodawca w sposób ogólny zakreśla granice majątkowych uprawnień autorskich. Zgodnie z tym przepisem, twórcy przysługuje wyłączne prawo korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji. Konstrukcja ta jest uzupełniona, uszczegółowiona w wyliczeniu pól eksploatacji zawartym w art. 50 pr.aut.

Ani twórcy ustaw zagranicznych, ani teoretycy prawa autorskiego nie posługują się określeniem „pola eksploatacji". Najbliższe polskiemu rozwiązania znajdujemy w prawie niemieckim (w którym ustawa reguluje „sposoby korzystania" z utworów chronionych prawem autorskim) oraz w prawie belgijskim (w którym ustawodawca używa sformułowania „sposoby eksploatacji")[27]. Ustawodawcy z reguły konstruują określone uprawnienia (które

[25] Ibidem, s. 253—254.

[26] Tak J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 317—319.

[27] Co do konstrukcji zastosowanych w prawie niemieckim, belgijskim, francuskim, szwajcarskim i kanadyjskim zob. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji nieznane w momencie zawarcia*

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

są odpowiednikiem polskich pól eksploatacji) oraz zakreślają ich granice. Niekiedy są to uprawnienia bardzo szerokie, a niekiedy wąskie. Przykładem konstrukcji szerokich są zawarte w prawie francuskim prawo reprodukcji oraz prawo prezentacji utworu publiczności, zawierające liczne uprawnienia szczegółowe. Podobnie jak francuski ustawodawca postąpił ustawodawca niemiecki. W obu przypadkach uprawnienia szerokie sprowadzają się do przyznania podmiotom uprawnionym monopolu w zakresie wytwarzania i prezentacji publiczności egzemplarzy utworu oraz możliwości zakomunikowania utworu bez oddawania egzemplarza do dyspozycji publiczności. Natomiast wąskie ujęcie uprawnień zastosował ustawodawca szwajcarski.

Polskiej koncepcji „pól eksploatacji" nie można sprowadzić do sposobów korzystania z utworów. Byłoby to zbyt daleko idące uproszczenie. Ustawodawca zdefiniował niektóre pola eksploatacji. Jednak z uwagi na fakt, iż przepis art. 50 pr.aut. wymienia pola eksploatacji jedynie przykładowo, potrzebna jest również ogólna definicja pola eksploatacji. Tylko dysponując taką definicją, będziemy mogli w praktyce rozstrzygnąć, czy konkretny przejaw korzystania z utworu stanowi pole eksploatacji czy nie. Pomimo dwudziestu lat obowiązywania prawa autorskiego w literaturze przedmiotu nie została dotąd sformułowana jednolita definicja pola eksploatacji[28]. Definicja taka sprowadza się w gruncie rzeczy do wskazania kryteriów, jakimi kierował się ustawodawca przy wyodrębnianiu poszczególnych pól.

Pomocne w stworzeniu tej definicji jest założenie przyjęte przez ustawodawcę w przepisie art. 50 pr.aut., zgodnie z którym każde pole eksploatacji stanowi konstrukcję „odrębną" od innych pól[29]. Spróbujmy ustalić, na czym owa odrębność polega.

Wydaje się, że poszczególne pola eksploatacji stanowią odrębne konstrukcje prawne pod względem ekonomicznym. Możemy mówić o odrębności ekonomicznej pól eksploatacji. W praktyce odrębność ta ma dwa przejawy. Po pierwsze, odrębny ekonomicznie jest każdy sposób eksploatacji utworu, który pozwala realizować tkwiącą w nim „siłę zarobkową". Po drugie, odrębny jest każdy sposób eksploatacji, który ułatwia utworowi dostęp do nowej publiczności[30].

---

umowy. W: *Rozprawy prawnicze. Księga pamiątkowa profesora Maksymiliana Pazdana*. Red. L. Ogiegło, W. Popiołek, M. Szpunar. Kraków 2005, s. 1419—1421.

[28] Dotychczasowe próby sformułowania stosownej definicji zawarte są w następujących opracowaniach: P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*. Bydgoszcz—Katowice 2006, s. 18—28; E. Traple, w: Komentarz I, s. 328—333; J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 113—114; T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska: *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe*. Warszawa 2010, s. 165—195; K. Gliciński: *Wyodrębnienie się nowych pól eksploatacji i ich wpływ na obrót prawami do utworów*. ZNUJ PIPWI 2010, z. 109, s. 47.

[29] P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 18—19.

[30] Ibidem, s. 21—27.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

W literaturze prawa autorskiego często zwraca się uwagę na odrębność techniczną poszczególnych pól eksploatacji[31]. Zauważmy jednak, że poszczególne „techniki" pozwalające udostępnić film widzowi są w rzeczywistości jedynie sposobami pozwalającymi na realizację wartości ekonomicznej zawartej w utworze. Są niezbędne do uzewnętrznienia, prezentacji utworu. Pełnią rolę analogiczną do nośnika materialnego utworu. W sensie prawnym należy wyraźnie odróżnić utwór, jego nośnik materialny i techniczne sposoby udostępnienia utworu publiczności. Natomiast w sensie ekonomicznym kwestii tych nie da się rozdzielić. Dlatego uważam, że stanowią one różne aspekty tego samego zjawiska: odrębnego pola eksploatacji.

Omawiając pola eksploatacji, nie możemy zapominać o wpływie praktyki na kształtowanie zakresu poszczególnych pól. Przykładem są praktyki stosowane przez wydawnictwa. Zwyczajowo za odrębne pola eksploatacji uznaje się różne typy wydań tego samego utworu: w miękkiej i twardej oprawie, wydania luksusowe, bibliofilskie i kieszonkowe[32].

W podsumowaniu poczynionych uwag należy przyjąć, iż odrębnym polem eksploatacji jest każdy, wykształcony w praktyce obrotu prawnego, sposób eksploatacji, pozwalający na realizację wartości ekonomicznej zawartej w utworze.

Konstrukcja pól eksploatacji pełni w praktyce dwie funkcje. Po pierwsze, stanowi konkretyzację ogólnej definicji majątkowych praw autorskich wyrażonej w przepisie art. 17 pr.aut. W innych systemach prawnych ten sam efekt osiąga się, tworząc poszczególne uprawnienia składające się na majątkowe prawa autorskie. Po drugie, pola eksploatacji konkretyzują zakres umów prawa autorskiego[33].

W przepisie art. 50 pr.aut. ustawodawca przykładowo wymienia pola eksploatacji[34]. Rozwiązanie takie pozwala objąć pojęciem pól eksploatacji wszystkie możliwe formy eksploatacji dzieła istniejące w danej chwili. Pojawienie się nowych możliwości technicznych od razu możemy zakwalifikować jako nowe pole eksploatacji, jeśli spełnia ono kryterium odrębności ekonomicznej. Postęp techniczny nie stwarza tym samym potrzeby ciągłej interwencji ustawodawcy w materię uregulowaną prawem autorskim[35].

Pola eksploatacji wymienione w art. 50 pr.aut. ustawodawca podzielił na trzy kategorie:

---

[31] E. Traple, w: *System prawa prywatnego*. T. 13…, s. 163—166.

[32] P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 28.

[33] Ibidem, s. 28—31.

[34] O przykładowym charakterze tego wyliczenia świadczy użycie słów „odrębne pola eksploatacji stanowią w szczególności".

[35] P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 33.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

— pola w zakresie utrwalania i zwielokrotniania (obejmujące sporządzanie egzemplarzy utworu określoną techniką, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową);
— pola w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono (obejmujące wprowadzenie do obrotu, użyczenie, najem egzemplarzy);
— pola w zakresie rozpowszechniania w inny sposób niż określony w poprzednich punktach (obejmujący publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie, nadawanie, reemitowanie oraz publiczne udostępnienie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym).

Ustawodawca wymienia te spośród pól eksploatacji, które najczęściej występują w obrocie gospodarczym. Wyliczenie to należy także traktować jako swoisty „wzorzec" służący do opracowania ogólnej definicji pola eksploatacji. Skoro ustawodawca wyraźnie wskazuje w tekście ustawy na te pola — są one polami nazwanymi (co oznacza, że istnieją regulacje prawne dotyczące tych pól). Ustawodawca przyjmuje jednocześnie, że w praktyce obrotu istnieją inne pola, których nie wymienia — tzw. pola nienazwane. Stworzenie katalogu takich pól nie jest możliwe. Można co najwyżej wskazać stosowane w praktyce sposoby korzystania z różnych kategorii utworów. Na przykład w odniesieniu do utworów audiowizualnych stosowane są następujące pola:
— wprowadzenie do pamięci komputera;
— nadawanie w ramach telewizji komórkowej;
— wideo na zamówienie widza;
— *webcasting*;
— *simulcasting*;
— zezwolenie na dokonanie opracowania;
— zezwolenie na rozpowszechnianie opracowania;
— wykorzystanie fragmentów filmu do celów reklamowych i marketingowych[36].

Grupy wskazane przez ustawodawcę są strukturami nadrzędnymi wobec pól eksploatacji[37]. Podobnie, jak sądzę, trzeba ocenić pojęcia „publikacji" i „rozpowszechniania". Polski ustawodawca posługuje się konkretnie pojęciem „utworu opublikowanego" (art. 6 ust. 1 pkt 1 pr.aut.) oraz „utworu rozpowszechnionego" (art. 6 ust. 1 pkt 3 pr.aut.). Struktury te obejmują pola o podobnym przeznaczeniu. Przy czym konstrukcją o zdecydowanie najszerszym zakresie jest rozpowszechnianie, które obejmuje wszystkie postacie udostępnienia utworu za zezwoleniem twórcy. Węższy zakres

[36] P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych…*, s. 216.
[37] Tak słusznie T. Targosz, w: T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska: *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe…*, s. 181—182.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

ma publikacja, która obejmuje sporządzenie egzemplarzy i oddanie ich za zezwoleniem twórcy do dyspozycji publiczności. Natomiast struktury nadrzędne wymienione w art. 50 pr.aut. są jeszcze bardziej skonkretyzowane. Wydaje się, że w ten sposób powstają trzy piętra konstrukcji prawnych dotyczących metod udostępniania dzieł publiczności:
— rozpowszechnianie i publikacja;
— struktury nadrzędne z art. 50 pr.aut.; oraz
— poszczególne pola eksploatacji z art. 50 pr.aut.[38]

W literaturze prawa autorskiego powszechnie przyjmuje się, że w ramach pól eksploatacji mogą pojawić się tzw. subpola. Zgodnie z tym poglądem, w obrębie pola eksploatacji, interpretowanego jako konstrukcja niedająca się zastąpić innym polem, mogą występować konstrukcje węższe, jednak mieszczące się w konstrukcji podstawowej. Inaczej mówiąc: dopuszcza się podzielność pól eksploatacji[39]. Konstrukcje subpól są często wykorzystywane w umowach licencyjnych dotyczących nadań telewizyjnych. Na przykład w ramach nadań satelitarnych wyodrębnia się:
— nadania sygnału kodowanego;
— nadania sygnału niekodowanego;
— nadania za pośrednictwem platform cyfrowych;
— nadania za pośrednictwem systemów IPTV[40] (zwłaszcza technologii xDLS i ETH) do zamkniętego kręgu odbiorców[41].

Nie negując możliwości i dopuszczalności podzielności pól eksploatacji wskazanych przez ustawodawcę, należy przyjąć, iż strony powinny wykazać się powściągliwością w konstruowaniu w umowach subpól. Wprowadzenie zbyt dużej liczby subpól nie sprzyja pewności obrotu. Wystarczy uświadomić sobie, że nieograniczone „szatkowanie" pól eksploatacji może

[38] P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych…*, s. 214—215.

[39] Por. np. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 116; T. Targosz, K. Włodarska-Dziurzyńska: *Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe…*, s. 183—186; J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 113; P. Żerański: *Formy umów autorskich na tle zasady specyfikacji*. „Glosa" 2007, nr 3, s. 68.

[40] IPTV jest to postać telewizji cyfrowej z rozbudowanymi możliwościami interakcji i usług na żądanie. Jako medium transmisyjne wykorzystuje się dla niej sieci szerokopasmowe obsługujące *Internet Protocol*. Wśród tych ostatnich zdecydowanie dominują sieci bazujące na różnych odmianach techniki DLS (która jest stosowana przez polskich operatorów telekomunikacyjnych do świadczenia usług szybkiego dostępu do Internetu). Informacja dostępna na stronie internetowej http://pl.wikipedia.org/wiki/Internet_Protocol_Television (dostęp: 26 września 2013 r.). Z kolei DSL (ang. *Digital Subscriber Line*) to cyfrowa linia abonencka, rodzina technologii szerokopasmowego dostępu do Internetu. Standardowa prędkość odbierania danych waha się od 128 kb/s do 50 000 kb/s, w zależności od zastosowanej technologii DSL w danym kraju — informacja dostępna na stronie internetowej http://pl.wikipedia.org/wiki/DSL (dostęp: 26 września 2013 r.).

[41] P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych…*, s. 221—222.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

doprowadzić do sytuacji, w której podmiot zbywający prawo majątkowe oraz licencjodawca nie będzie miał świadomości, w jakim zakresie wcześniej przeniósł prawa lub udzielił licencji wyłącznej. Zawierając z kolejnym kontrahentem umowę w zakresie, w jakim już wcześniej zadysponował swoim utworem, naraża się na odpowiedzialność kontraktową. Dlatego należy uznać, że w kontekście pewności obrotu nie wolno niepotrzebnie i ponad miarę mnożyć liczby subpól w odniesieniu do poszczególnych pól właściwych. Wydaje się, że wskazanie w umowie właściwego pola eksploatacji wywołuje skutek w postaci możliwości korzystania z danego utworu w każdy sposób, który możemy zakwalifikować jako mieszczący się w tym polu. W konsekwencji za niepotrzebne możemy uznać rozbijanie nadania satelitarnego na różne techniczne metody przesyłania sygnału *via* satelita. Niektóre pola eksploatacji bezdyskusyjnie dają się podzielić. Przykładowo, w zakresie zwielokrotniania możemy mówić o poszczególnych sposobach trwałej multiplikacji egzemplarzy oraz o kopiach tymczasowych. Natomiast w razie wątpliwości co do możliwości podzielenia konkretnego pola na węższe uprawnienia musimy zbadać, czy temu węższemu uprawnieniu można nadać samodzielne znaczenie gospodarcze. Jeżeli tak, wówczas pole to jest odrębnym od innych polem eksploatacji, a jeżeli nie, to jest subpolem w ramach samodzielnego pola[42].

W nowelizacji prawa autorskiego z października 2002 roku ustawodawca wprowadził do ustawy szereg definicji poszczególnych pól eksploatacji. Krok ten należy ocenić pozytywnie. Ustawowe definicje pozwalają na ustalenie zakresu poszczególnych pól eksploatacji oraz wzajemnych relacji między nimi.

5.3. Poszczególne pola eksploatacji

5.3.1. Utrwalenie

Twórcy decydują o tym, czy ich utwór zostanie utrwalony, czyli zostanie sporządzony egzemplarz tego utworu, czy też utwór pozostanie ustalony w postaci niematerialnej[43]. Stworzenie oryginalnego egzemplarza utworu,

[42] Tak P. Ślęzak: *Wykładnia umów o przekazanie praw autorskich*. „Glosa" 2006, nr 4, s. 110.

[43] P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 41—61.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

czyli jego utrwalenie[44], wywołuje określone konsekwencje prawne. Możliwe stają się różne działania odnoszące się do utworu, który został ucieleśniony w tym egzemplarzu.

Twórca może, ale nie musi, zadecydować o utrwaleniu swojego utworu. Istnieją jednak takie dzieła, które muszą być utrwalone, inaczej bowiem nie byłaby możliwa ich percepcja przez publiczność (utwory sztuk plastycznych, fotografie i filmy).

Ustawodawca nie definiuje utrwalenia. Stworzenie takiej definicji nie wydaje się zresztą możliwe. Istnieją utwory utrwalane ze względów czysto technicznych z wykorzystaniem określonej metody. Na przykład fotografia powstaje wskutek oddziaływania promieni świetlnych na określoną powierzchnię (błonę fotograficzną lub matrycę aparatu cyfrowego). Jest to zatem utwór uzewnętrzniony metodą fotograficzną[45]. Istnieją także utwory, które mogą być uzewnętrzniane z użyciem wielu metod. Na przykład utwór literacki może być zapisany pismem ręcznym na kartce papieru albo wprowadzony do pamięci komputera i wydrukowany.

Jedną z przesłanek objęcia utworu ochroną prawną jest jego ustalenie. Jednakże w odniesieniu do filmów reguła ta ulega zaostrzeniu: film musi być utrwalony. Przez utrwalenie należy rozumieć sporządzenie pierwotnej rejestracji filmu, inaczej nazywanej wersją ostateczną. W chwili jej powstania równocześnie powstają film (utwór) i wideogram. Ustawodawca posługuje się określeniem „wersja ostateczna" w art. 73 pr.aut., zgodnie z którym prawo do nadzoru autorskiego można wykonywać tylko w odniesieniu do wersji ostatecznej utworu audiowizualnego. Przepis ten stanowi ograniczenie autorskich praw osobistych twórców filmowych. Modyfikuje też prawo wykonywania nadzoru. Wynika to z faktu, iż wykonywanie prawa do nadzoru autorskiego na etapie produkcji filmu mogłoby spowolnić, czy wręcz zablokować ten proces.

Za przyjęciem poglądu, że ustawodawca ustanowił wymóg utrwalenia filmu, przemawia kilka argumentów. Po pierwsze, utwór filmowy uznajemy za ukończony w chwili stworzenia wersji ostatecznej. Sporządzenie wersji ostatecznej jest utrwaleniem, sporządzeniem oryginalnego egzemplarza. Fakt ten ma równocześnie wpływ na wykonywanie osobistych i majątkowych praw autorskich do filmu. Po drugie, odbiór (percepcja) filmu jest możliwy tylko za pośrednictwem nośnika materialnego. Film musi być dostępny dla oka ludzkiego. Trudno byłoby uznać za percepcję filmu publiczne odczytanie scenariusza. Po trzecie wreszcie, film istnieje tak długo, jak długo istnieje wersja ostateczna lub chociaż jedna kopia. Jeżeli wszystkie kopie uległy zniszczeniu, wówczas musimy uznać, że film przestał istnieć.

[44] Por. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 59.
[45] P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych…*, s. 112—116.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Utrwalenie jest odrębnym od innych polem eksploatacji i źródłem dochodu osób uprawnionych z tytułu majątkowego prawa autorskiego. Dlatego zachowało aktualność orzeczenie Sądu Najwyższego z 8—13 września 1931 roku[46], w którym Sąd ustalił, że kompozytor muzyczny, zezwalając na nagranie utworu na film dźwiękowy, ma prawo do osobnego honorarium za samo nagranie i osobnego za wyświetlanie filmu.

Współczesna technika umożliwia tworzenie utworów nie tylko przy użyciu tradycyjnych narzędzi służących do pracy twórczej (pędzla, deski kreślarskiej, kamery filmowej), lecz także z zastosowaniem komputera. Takie dzieło podlega ochronie prawa autorskiego. Twórcą dzieła jest osoba (osoby) posługująca się programem wpisanym do pamięci trwałej komputera jako narzędziem. Należy uznać, że „wpisywanie" tworzonego utworu do pamięci operacyjnej, a później trwałej jest jego utrwaleniem.

5.3.2. Zwielokrotnienie

Od chwili, w której utwór został utrwalony, możliwe jest kopiowanie egzemplarzy, zwiększanie ich liczby, czyli zwielokrotnianie. Nie ma przy tym znaczenia, czy kopia powstaje bezpośrednio na podstawie oryginału, czy też jest to kopia kopii. Efektem zwielokrotnienia są kolejne egzemplarze utworu[47].

Dzieło zostaje utrwalone jako egzemplarz oryginalny przy zastosowaniu określonej techniki. Wszelkie działania podejmowane wobec tego egzemplarza są już zwielokrotnieniem. Są to czynności podejmowane przez osoby uprawnione z tytułu prawa autorskiego albo przez inne osoby upoważnione do zwielokrotnienia na podstawie umowy. Dla uznania konkretnych działań za zwielokrotnienie nie mają żadnego znaczenia takie okoliczności, jak: liczba sporządzonych kopii, cel zwielokrotnienia (gospodarczy czy prywatny), czy utwór jest kopiowany w całości czy w części, technika zwielokrotnienia (zmianę techniki zapisu obrazu i dźwięku zawsze należy traktować jako zwielokrotnienie).

Specyficzną postacią zwielokrotnienia są tzw. zwielokrotnienia efemeryczne (czasowe, nietrwałe) sporządzane i wykorzystywane w związku z emisją radiową lub telewizyjną utworu i jego eksploatacją w sieciach informatycznych.

---

[46] II 1K 547/31. OSN 1931, nr 10, poz. 348.

[47] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*…, s. 62—82; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie*…, s. 59—61.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

W literaturze przedmiotu można odnaleźć wypowiedzi, zgodnie z którymi przy zwielokrotnieniu czasowym nie powstaje nowy nośnik[48]. Trudno jednak zaakceptować ten pogląd. Zwielokrotnienie jest zawsze działaniem na egzemplarzu utworu; w wyniku zwielokrotnienia powstają nowe kopie. Jak sugeruje sama nazwa, egzemplarze powstające jako efekt omawianej postaci zwielokrotnienia mają charakter czasowy. Powstają na pewien, z reguły krótki czas, a następnie zostają „skasowane" albo przekształcają się w egzemplarze (kopie o charakterze trwałym).

Zgodnie z przepisem art. 23^1 pr.aut., nie wymaga zezwolenia twórcy przejściowe lub incydentalne zwielokrotnienie utworów niemające samodzielnego znaczenia gospodarczego, a stanowiące integralną i podstawową część procesu technologicznego oraz mające na celu umożliwienie: 1) przekazu utworu w systemie teleinformatycznym pomiędzy osobami trzecimi przez pośrednika, lub 2) zgodnego z prawem korzystania z utworu. Wprowadzenie tego przepisu było podyktowane koniecznością dostosowania prawa polskiego do dyrektywy o społeczeństwie informacyjnym[49].

Omawiany przepis znajduje zastosowanie wobec wszystkich kategorii utworów za wyjątkiem programów komputerowych[50]. Wydaje się, że podstawowym problemem w praktycznym stosowaniu przepisu art. 23^1 pr.aut. jest interpretacja takich zwielokrotnień czasowych, które nie mają „samodzielnego znaczenia gospodarczego". Należy przyjąć, iż w świetle prawa polskiego kopie czasowe związane z korzystaniem z utworów mają samodzielne znaczenie gospodarcze, o ile korzystanie z utworów wykracza poza zakres dozwolonego użytku osobistego lub innych, oprócz opisanych w art. 23^1 pr.aut., postaci dozwolonego użytku publicznego. Chodzi zatem o to, aby dokonujący zwielokrotnienia nie osiągał korzyści ekonomicznych[51].

W związku z czasowym zwielokrotnieniem utworów w sieci informatycznej największe znaczenie mają następujące działania: digitalizacja, *uploading*, *downloading*, *browsing*.

Przez digitalizację należy rozumieć zapisanie w postaci cyfrowej utworu pierwotnie zarejestrowanego w postaci analogowej. Utwór zostaje zapisany w postaci binarnej — jako sekwencja „0" i „1"[52]. Wydaje się, że digitalizacji nie powinno się traktować jako sposobu zwielokrotnienia. Jest ona odrębnym polem eksploatacji. Nie ulega wątpliwości, że kopiowanie cyfrowe rozszerza

[48] Tak J. Szyjewska-Bagińska, w: Komentarz II, s. 323.

[49] Dyrektywa 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym. Dz.Urz. UE nr 167 z dnia 22 czerwca 2001 r., s. 10.

[50] Por. art. 77 pr.aut.

[51] Por. K. Gienas, w: Komentarz II, s. 200—201; E. Traple, w: Komentarz I, s. 242—244.

[52] P. Ślęzak: *Dzieło multimedialne w świetle polskiego prawa autorskiego*. ZNUJ PWiOWI 2003, z. 83, s. 11—12.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

krąg odbiorców utworu; jeżeli dokonuje się w ramach prowadzonej przez określony podmiot działalności gospodarczej, wówczas pozwala zrealizować tkwiącą w utworze siłę zarobkową. W ten sposób spełnia kryterium odrębności ekonomicznej.

Uploading jest działaniem operatora sieci informatycznej polegającym na zapisaniu utworu w pamięci serwera po to, aby móc oferować utwór „na zamówienie" użytkowników sieci. Jest to sposób zwielokrotnienia utworu. W istocie nie istnieje bowiem różnica między płytą DVD będącą nośnikiem dzieła a mikropłytką będącą pamięcią ROM serwera.

Downloading to działanie użytkownika sieci polegające na „ściągnięciu" utworu udostępnionego w sieci i zapisaniu go w pamięci trwałej ROM własnego komputera. Jest to rodzaj zwielokrotnienia.

Browsing to działanie użytkownika sieci polegające na „ściągnięciu" utworu oferowanego w sieci i zapisaniu go w pamięci operacyjnej RAM własnego komputera. To również przykład zwielokrotnienia.

Stacje telewizyjne i radiowe rzadko nadają programy „na żywo". Materiały audiowizualne są zawsze wcześniej zwielokrotnione na nośniku materialnym. Stacjom telewizyjnym przysługują określone uprawnienia w związku z czasowym utrwalaniem filmów. Zgodnie z art. 22 pr.aut., stacjom telewizyjnym wolno przejściowo utrwalać utwory. Przepis ten zezwala na takie działanie po spełnieniu trzech przesłanek. Po pierwsze, stacja może czasowo utrwalać utwory jedynie na własne potrzeby nadawcze. Po drugie, utrwalenie ma się odbywać za pomocą własnych środków, a więc stacja telewizyjna musi to robić samodzielnie. Po trzecie wreszcie, utrwalenie odbywa się w celu zgodnego z prawem korzystania z filmu, a więc polega na korzystaniu z utworu na tych polach eksploatacji, które są przedmiotem umów zezwalających na nadania telewizyjne. Zauważmy, że wbrew użytemu przez ustawodawcę określeniu działanie stacji telewizyjnej nie jest utrwaleniem utworu, lecz jego zwielokrotnieniem. Utrwaleniem filmu jest bowiem tylko sporządzenie wersji ostatecznej.

Polski ustawodawca dostosował prawo autorskie do prawa wspólnotowego[53], przyznając wyłączne prawo zwielokrotnienia egzemplarzy autorom (art. 50 pkt 1 pr.aut.), artystom wykonawcom (art. 86 ust. 1 pkt 2a pr.aut.), producentom fonogramów i wideogramów (art. 94 ust. 4 pkt 1 pr.aut.) oraz organizacjom nadawczym (art. 97 pkt 2 pr.aut.)[54].

[53] Por. zwłaszcza art. 2 dyrektywy w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

[54] Zob. P. Ślęzak: *Obieg egzemplarzy w świetle wspólnotowego prawa autorskiego*. „Europejski Przegląd Sądowy" 2007, nr 2, s. 22—23.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

5.3.3. Wprowadzenie do obrotu

Dla osób kopiujących utwory na własne potrzeby zwielokrotnienie jest celem samym w sobie. Sporządzenie kopii nie wymaga zezwolenia osób uprawnionych, o ile odbywa się w ramach tzw. dozwolonego użytku osobistego (art. 23 pr.aut.). Inaczej przedstawia się sytuacja osób prowadzących działalność gospodarczą, które kopiują dzieła w celu ich dystrybucji, udostępnienia publiczności w określony sposób. Można powiedzieć, że dla tych osób ostatecznym celem jest sprzedaż zwielokrotnionych egzemplarzy utworu[55].

Trudno nie zauważyć, że kontrola dystrybucji egzemplarzy utworu leży w interesie twórców i innych osób uprawnionych z tytułu majątkowego prawa autorskiego. Dystrybucja wytworzonych egzemplarzy jest źródłem dochodu dystrybutora, a pośrednio również twórcy. Nabywcami tych egzemplarzy są: 1) osoby kupujące egzemplarze na własne potrzeby (edukacyjne, kolekcjonerskie), 2) osoby prowadzące tzw. wypożyczalnie, udostępniające odpłatnie nabyte egzemplarze swoim klientom w zakresie prowadzonej działalności gospodarczej — na podstawie umowy najmu, 3) instytucje udostępniające nabyte egzemplarze nieodpłatnie (na przykład biblioteki, uniwersytety) — na podstawie umowy użyczenia[56].

Ustawodawcy zapewniają osobom uprawnionym kontrolę dystrybucji egzemplarzy, wyposażając te osoby w tzw. prawo przeznaczenia albo prawo wprowadzenia egzemplarzy utworu do obrotu. Pierwsze rozwiązanie zastosowali na przykład ustawodawcy francuski oraz belgijski. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że prawo przeznaczenia polega na tym, że twórca decyduje o wprowadzeniu egzemplarzy na rynek oraz o losach egzemplarzy już znajdujących się w obiegu. W rezultacie przyjęcia wspomnianej koncepcji dozwolone jest wszystko to, na co twórca wyraźnie zezwala. Można więc korzystać z utworu tylko w taki sposób, jaki akceptuje twórca. Natomiast inne sposoby korzystania z utworu należą do monopolu twórcy. Jest to zatem prawo o niezwykle szeroko zakreślonych granicach[57]. Konsekwencją takiego rozwiązania jest umieszczanie na egzemplarzach (na przykład płyt winylowych czy kompaktowych, płyt DVD oraz Blu-Ray) napisów informujących potencjalnego nabywcę egzemplarza, jakie sposoby korzystania z tego egzemplarza są zabronione. Zauważmy, że także w Polsce zaczęto stosować i nadal stosuje się takie napisy. Warto jednak uzmysłowić

[55] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 83—103; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 63—64.

[56] Zob. P. Ślęzak: *Obieg egzemplarzy utworów…*, s. 22—23.

[57] Por. F. Gotzen: *Het Bestemmingsrecht van de Auteur*. Brussel 1975, s. 376; F. Pollaud-Dulian: *Le droit de destination*. Paris 1989, s. 195.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

sobie, że prawo polskie opiera się na innej konstrukcji i wprowadzanie wskazanych napisów nie jest konieczne.

W Polsce osoby uprawnione z tytułu prawa autorskiego mogą kontrolować dystrybucję egzemplarzy dzieła, posługując się konstrukcją wprowadzenia do obrotu. Jest to odrębne pole eksploatacji w zakresie obrotu zwielokrotnionymi egzemplarzami utworu. Ustawodawca przyznał wyłączne prawo wprowadzenia do obrotu egzemplarzy utworu autorom (art. 50 pkt 2 pr.aut.), twórcom programów komputerowych (art. 74 ust. 4 pkt 3 pr.aut.), artystom wykonawcom (art. 86 ust. 1 pkt 2b pr.aut.), producentom fonogramów i wideogramów (art. 94 ust. 4 pkt 2 pr.aut.) i organizacjom nadawczym (art. 97 pkt 5 pr.aut.)[58].

Ustawowa definicja wprowadzenia do obrotu (art. 6 ust. 1 pkt 6 pr.aut.) wymaga spełnienia trzech przesłanek. Po pierwsze, egzemplarze mają być udostępnione publicznie, a więc tak, aby każdy miał możliwość ich kupienia. Po drugie, wykonywanie omawianego prawa polega na przeniesieniu własności egzemplarza. Po trzecie wreszcie, wprowadzenia do obrotu dokonuje uprawniony (na przykład twórca dzieła czy producent filmowy) lub osoba przez niego upoważniona.

W ustawodawstwie polskim prawo wprowadzenia do obrotu, w przeciwieństwie do wielu ustaw zagranicznych (na przykład niemieckiej, francuskiej czy szwajcarskiej) nie obejmuje praw najmu i użyczenia egzemplarzy. Są one odrębnymi od wprowadzenia do obrotu polami eksploatacji utworu.

Wprowadzenie do obrotu egzemplarza dzieła na terytorium Europejskiego Obszaru Gospodarczego[59] wyczerpuje prawo zezwalania na obrót na terytorium Polski (art. 51 ust. 3 pr.aut.).

Z komentowanego przepisu wynika, że po pierwszym legalnym wprowadzeniu do obrotu egzemplarza utworu na terytorium Wspólnoty Europejskiej prawo kontroli obrotu tym egzemplarzem wygasa. Podmiot uprawniony nie ma prawa decydować o dalszych losach zakupionego egzemplarza. Import do Polski legalnie kupionych egzemplarzy nie wymaga uzyskania zgody; i odwrotnie, eksport z Polski legalnie kupionych egzemplarzy nie wymaga uzyskania zgody. Regulacja ta oznacza, że uprawniony zachowuje prawo kontroli dystrybucji egzemplarzy wytworzonych poza obszarem Unii Europejskiej.

Prawo wprowadzenia do obrotu i jego wyczerpanie dotyczą zawsze konkretnego egzemplarza dzieła[60]. Wykonanie i wyczerpanie tego prawa w odniesieniu do jednego egzemplarza nie powoduje wykonania i wyczerpania prawa do innych egzemplarzy.

[58] P. Ślęzak: *Obieg egzemplarzy utworów…*, s. 23.

[59] Europejski Obszar Gospodarczy — obejmuje państwa Unii Europejskiej i Europejskiego Stowarzyszenia Wolnego Handlu (EFTA), z wyjątkiem Szwajcarii.

[60] J. Barta, R. Markiewicz, w: *Prawo autorskie…*, s. 132.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Kwestię wyczerpania prawa wprowadzenia do obrotu często rozpatrują sądy, orzekając w konkretnych sprawach. Ciekawym przykładem jest wyrok Trybunału Sprawiedliwości UE z 3 lipca 2012 roku w sprawie UsedSoft GmbH przeciwko Oracle International Corp.[61] Zdaniem Trybunału, prawo do rozpowszechniania kopii programu komputerowego ulega wyczerpaniu w sytuacji, w której podmiot prawa autorskiego udzielił nieograniczonego w czasie prawa do korzystania z tej kopii. Prawo to zostało przyznane pierwotnemu nabywcy, który następnie przeniósł to prawo na kolejnych nabywców. Także kolejni nabywcy mogą powoływać się na wyczerpanie prawa do rozpowszechniania.

5.3.4. Najem i użyczenie

Niektóre egzemplarze utworów (na przykład płyty muzyczne, wideokasety i wideopłyty) są kupowane i wykorzystywane przez właścicieli do prowadzenia działalności gospodarczej; stają się wówczas przedmiotem najmu[62]. Są to egzemplarze zwielokrotnione, nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by uprawniony wynajmował egzemplarze oryginalne[63].

Najem w rozumieniu prawa autorskiego ma takie samo znaczenie, jak najem w ujęciu kodeksu cywilnego. Przez najem należy rozumieć przekazanie egzemplarza do czasowo ograniczonego korzystania w celu bezpośredniego lub pośredniego uzyskania korzyści majątkowych (art. 6 ust. 1 pkt 7 pr.aut.). Właściciel egzemplarza, wynajmując go w swojej wypożyczalni, pobiera za tę usługę wynagrodzenie (czynsz) i w ten sposób bezpośrednio osiąga korzyść majątkową. Jest to typowa sytuacja, w praktyce występującą najczęściej. Nie należy jednak utożsamiać celu gospodarczego wyłącznie z profesjonalną działalnością gospodarczą, mającą charakter zorganizowany, ciągły i zarobkowy, ponieważ „cel gospodarczy" wiąże się z przekazaniem egzemplarza utworu przez wynajmującego, a nie z korzystaniem z utworu. Pośrednie uzyskanie korzyści materialnych zachodzi wówczas, gdy właściciel egzemplarza udostępnia go, osiągając cel marketingowy (na przykład w ramach umowy sponsoringowej). Taki najem może być dokonywany przez stowarzyszenia, fundacje czy podmioty prawa publicznego[64].

[61] Sprawa C-128/11. Zostanie ona szczegółowo omówiona na s. 194—195.

[62] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 104—127.

[63] Zob. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 65.

[64] Por. J. Szczotka: *Najem i użyczenie egzemplarzy utworu jako odrębne pola eksploatacji*. Warszawa 2013, s. 103—104.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Użyczenie różni się od najmu tym, że udostępnienie egzemplarza nie ma na celu bezpośredniego lub pośredniego uzyskania korzyści materialnych. Właściciel egzemplarza udostępnia go nieodpłatnie (art. 6 ust. 1 pkt 8 pr.aut.)[65].

Zauważmy, że ustawodawca posługuje się określeniami „najem" i „użyczenie"; natomiast w języku potocznym często używa się terminu „wypożyczenie", bez względu na to, czy chodzi o odpłatną czy o nieodpłatną formę udostępnienia. Mówimy na przykład o wypożyczeniu książki w bibliotece lub płyty DVD w wypożyczalni wideo.

5.3.5. Wystawienie

Zgodnie z wykładnią celowościową przepisu art. 50 pkt 3 pr.aut., eksploatacja na wskazanych w nim polach ma mieć charakter „publiczny". Ustawodawca nie precyzuje, co decyduje o publicznej prezentacji utworu. Należy przyjąć, że charakter publiczny mają te wszystkie sposoby zapoznania odbiorców z dziełem, które nie odbywają się w ramach instytucji dozwolonego użytku prywatnego[66]. Nie ma natomiast znaczenia charakter miejsca, w którym odbywa się prezentacja. Może to być zarówno miejsce dostępne, jak i niedostępne publicznie. Dlatego prezentacja utworu w miejscu publicznym może mieć charakter prywatny — na przykład prezentacja utworu w lokalu publicznym w czasie przyjęcia zorganizowanego dla rodziny. I odwrotnie, prezentacja utworu w miejscu prywatnym może mieć charakter publiczny. Na przykład projekcja filmu we własnym domu dla sąsiadów i znajomych[67]. Rozumienie publiczności ewoluowało w czasie. Od klasycznego ujęcia publiczności jako grupy osób zgromadzonych w określonym czasie w określonym miejscu (sale teatralne, kinowe, operowe) po potencjalnych odbiorców, którym umożliwiono zapoznanie się z utworem poza zakresem dozwolonego użytku prywatnego. Na taki sposób interpretacji wskazuje wyrok Trybunału Sprawiedliwości UE z 7 grudnia 2006 roku w sprawie Rafael Hoteles SA[68]. W wyroku tym Trybunał uznał, że publicznym rozpowszechnianiem jest rozprowadzanie przez hotelarza sygnału telewizyjnego do pokoi zajmowanych przez gości. Oznacza to, że

[65] Ibidem, s. 197—205.

[66] Tak P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 132; E. Traple, w: *System prawa prywatnego*. T. 13…, s. 207—209; J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 117.

[67] Zob. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 132.

[68] Sprawa C-306/05.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

grupę osób w danej chwili zajmujących pokoje hotelowe należy traktować jako publiczność.

Przedmiotem wystawienia są utwory, które mogą być eksponatami wystaw, muzeów, galerii. Dotyczy to zwłaszcza dzieł sztuki plastycznej, listów, partytur muzycznych, makiet itp.[69] Ustawodawca nie zdefiniował wystawienia.

Nabywca egzemplarza utworu (tzn. rzeczy, nośnika materialnego) może go udostępnić na wystawie. Należy przyjąć, że wystawa to impreza publiczna, odbywająca się zwykle w przeznaczonych do tego celu pomieszczeniach, mająca na celu publiczne pokazanie różnych obiektów, na przykład utworów.

Przed wystawieniem egzemplarza dzieła jego właściciel powinien uzyskać zgodę osoby uprawnionej z tytułu prawa autorskiego. Jedynie w odniesieniu do egzemplarzy utworów plastycznych, o ile udostępnienie egzemplarza nie wiąże się z osiągnięciem korzyści materialnych, zgoda nie jest potrzebna. Natomiast w razie wystawienia innych kategorii dzieł oraz odpłatnego udostępniania utworów sztuk plastycznych uzyskanie zgody jest niezbędne. Dopuszcza się jedynie korzystanie z już rozpowszechnionego utworu w celu reklamy wystawy publicznej w zakresie uzasadnionym promocją, z wyłączeniem innego wykorzystania handlowego (art. 33^3 pr.aut.). Zgoda może być udzielona wyraźnie lub w sposób dorozumiany (na przykład pisarz lub jego spadkobierca udostępnia rękopis w celu wystawienia go w muzeum).

5.3.6. Wykonanie

Wykonanie utworu[70], pole niezdefiniowane przez ustawodawcę, polega na udostępnieniu dzieła publiczności przez wykonanie go przed nią „na żywo" przez samego twórcę albo przez artystę wykonawcę. Jest to przykład reprodukcji jednorazowej dającej publiczności możliwość zapoznania się z utworem bez udostępnienia jego egzemplarza.

Publiczne wykonanie utworu wymaga zgody jego twórcy, chyba że odbywa się w ramach dozwolonego użytku. Wyrażenie zgody wiąże się z obowiązkiem uiszczenia wynagrodzenia. Gdy widz chce kilkakrotnie

[69] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*…, s. 140—145.

[70] Zob. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie*…, s. 65—66; E. Traple, w: Komentarz I, s. 343—344; J. Szyjewska-Bagińska, w: Komentarz II, s. 326.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

zapoznać się z utworem, musi za każdym razem zapłacić za bilet wstępu na imprezę, na której utwór jest wykonywany.

5.3.7. Wyświetlenie

Ustawodawca nie definiuje wyświetlenia, zadowalając się potocznym rozumieniem tego terminu. Wyświetleniem jest projekcja kopii filmowej na ekranie — to pierwsze pole, na jakim eksploatowano filmy. Nadania telewizyjne oraz rozpowszechnianie wideokaset i płyt DVD pojawiły się znacznie później[71].

Kino jest „środowiskiem naturalnym" filmów. Obecnie, tak jak w początkowym okresie historii filmu, produkowane są filmy przeznaczone w zasadzie do rozpowszechniania w kinach. Inne pola eksploatacji stanowią jedynie uzupełnienie wyświetlania, poszerzenie kręgu odbiorców. Filmy to utwory kinematograficzne. Oczywiście możliwe jest wyświetlanie w kinach także innych kategorii utworów audiowizualnych, zwłaszcza utworów telewizyjnych, jednak pokazy takie odbywają się rzadko[72].

Wyświetlenie do niedawna dotyczyło wyłącznie filmów zarejestrowanych na nośniku przejrzystym. Wynikało to stąd, że tylko ten typ nośnika umożliwiał projektowanie filmu na ekranie kinowym przy użyciu promieni świetlnych. W ostatnich latach kina coraz częściej korzystają z aparatury projekcyjnej umożliwiającej projekcję filmów z płyt. Należy zastanowić się nad charakterem prawnym takich projekcji. Możliwe wydają się trzy interpretacje. Owe projekcje można traktować, po pierwsze, jako nowe pole eksploatacji łączące w sobie cechy wyświetlania i publicznego odtworzenia; po drugie, jako jedną z możliwych postaci publicznego odtworzenia (tzn. subpole); po trzecie wreszcie, można dostrzegać w tych projekcjach jedną z możliwych postaci wyświetlania (subpole). Wydaje się, że pierwszą i drugą interpretację należy odrzucić. Projekcja odbywa się z wykorzystaniem płyty DVD, jednakże z punktu widzenia odbiorcy efekt wizualny zostaje osiągnięty dzięki zastosowaniu promieni świetlnych. Ta cecha projekcji, jak sądzę, przemawia za trzecią interpretacją. Omawiane projekcje są subpolem w ramach wyświetlenia.

W sensie prawnym wyświetlanie jest pośrednim sposobem udostępnienia widowni filmu, tzn. bez udostępnienia jej nośnika materialnego. Przy wyświetlaniu osoba prowadząca kino posługuje się egzemplarzami

[71] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*…, s. 128—139.

[72] Przykładem jest festiwal filmów reklamowych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

(kopiami ekranowymi, ewentualnie płytami) dostarczonymi jej w ramach umowy licencyjnej zawartej z dystrybutorem filmowym. Możliwa wydaje się także dystrybucja za pośrednictwem sieci informatycznych.

Wydaje się, że wyświetlane mogą być nie tylko filmy, lecz także dzieła plastyczne (w postaci hologramu), diapozytywy i widowiska typu „światło i dźwięk" (na przykład pokazy z użyciem światła laserowego).

5.3.8. Odtworzenie

Odtworzenie jest sposobem udostępnienia publiczności dzieła, bez oddania do jej dyspozycji nośnika materialnego. Zgodnie z przepisem art. 6 ust. 1 pkt 9 pr.aut., odtworzeniem utworu jest jego udostępnienie (1) za pomocą nośników obrazu i dźwięku bądź (2) urządzeń służących do odbioru programu radiowego lub telewizyjnego[73]. W pierwszej sytuacji utwór jest udostępniony widzom przy użyciu sporządzonych wcześniej egzemplarzy. Chodzi tu o nośniki nieprzejrzyste, takie jak wideokasety i płyty DVD. Są to egzemplarze zakupione na rynku. Przykładami publicznego odtworzenia są: pokazy wideo w samolotach, autokarach, pokazy w hotelach[74]. Natomiast w drugiej sytuacji dzieło jest częścią programu radiowego lub telewizyjnego odbieranego w miejscu ogólnie dostępnym. Zgodnie z przepisem art. 24 ust. 2 pr.aut., posiadacze urządzeń służących do odbioru programu radiowego lub telewizyjnego mogą odbierać nadawane utwory, o ile nie łączy się to z osiąganiem korzyści majątkowych[75].

Odtworzenie ma mieć charakter publiczny. Oznacza to, że jest adresowane do zbiorowości nieznających się często osób, stanowiących nową publiczność. Publiczność ta może być zgromadzona w jednym miejscu (pokazy wideo w samolocie) lub w różnych miejscach (w pokojach hotelowych). Dlatego nie sposób zgodzić się z poglądem Sądu Apelacyjnego w Warszawie wyrażonym w orzeczeniu z 8 października 2004 roku[76], że pokój hotelowy nie jest miejscem publicznym i umieszczenie telewizorów w pokojach celem umożliwienia gościom oglądania programów telewizyjnych nie ma charakteru odtworzenia publicznego.

---

[73] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych…*, s. 131—134; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 66—67.

[74] Jest to usługa polegająca na możliwości „zamówienia" konkretnego filmu w sieci hotelowej. Film ten jest prezentowany na ekranie telewizora gościa hotelowego.

[75] Regulacja ta zostanie dokładniej omówiona na s. 144—145.

[76] VI ACa 62/04. „Orzecznictwo Sądu Apelacyjnego w Warszawie" 2005, nr 2, poz. 20.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

5.3.9. Pola eksploatacji w zakresie działalności telewizyjnej[77]

Telewizja jest działem telekomunikacji zajmującym się zinstytucjonalizowanym przesyłaniem na odległość ruchomych obrazów z dźwiękiem[78]. Treść przesyłanych obrazów i dźwięków może obejmować filmy. Oczywiście w celu legalnego korzystania z filmu stacja telewizyjna musi wpierw uzyskać uprawnienie do korzystania z utworu (na podstawie umowy o produkcję audiowizualną, o koprodukcję, ewentualnie na podstawie umowy licencyjnej).

Na podstawie przepisów polskiego prawa autorskiego należy wyróżnić cztery kategorie działań w zakresie działalności telewizyjnej, z których każde stanowi odrębne pole eksploatacji[79]. Są to:
— nadania bezprzewodowe przez stację naziemną;
— nadania bezprzewodowe satelitarne;
— nadania przewodowe;
— reemisje.

Należy przyjąć, że wyodrębnienie czterech pól eksploatacji w dziedzinie działalności radiowej i telewizyjnej jest zgodne z postanowieniami dyrektywy nr 93/83 z dnia 27 września 1993 roku w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową[80].

Zgodnie z przepisem art. 6 ust. 1 pkt 4 pr.aut., nadawaniem filmu jest jego rozpowszechnianie drogą emisji telewizyjnej prowadzonej w sposób bezprzewodowy (naziemny lub satelitarny) lub w sposób przewodowy. Dokonując takiego podziału nadań, ustawodawca oparł się na ekonomicznym kryterium nowego kręgu odbiorców nadawanego utworu. Nadawanie utworów jest formą ich rozpowszechniania. Dzieło należy uznać za rozpowszechnione, kiedy za zezwoleniem podmiotów uprawnionych zostało udostępnione publicznie w jakikolwiek sposób (art. 6 ust. 1 pkt 3 pr.aut.). Nadawanie musi się odbywać publicznie. Oznacza to, że film może odbierać dowolna liczba osób.

Należy uznać, że programy telewizyjne przekraczające granice państw, zwłaszcza w odniesieniu do przekazu satelitarnego, stanowią jeden z ważniejszych środków służących realizacji celów Unii Europejskiej (politycznych, społecznych, kulturalnych i prawnych). W dziedzinie nadań

[77] Uwagi zawarte w tym punkcie należy odnieść odpowiednio do nadań radiowych.

[78] M. Hendrykowski: *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994, hasło: *telewizja*.

[79] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*…, s. 146—179; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie*…, s. 67—68.

[80] Dz.Urz. UE nr 248 z dnia 6 października 1993 r., s. 15.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

satelitarnych w poszczególnych krajach członkowskich istniał niejasny stan prawny. Wątpliwości wywoływało zwłaszcza wskazanie prawa właściwego dla nadań satelitarnych: czy podlegają one prawu kraju, z którego sygnał telewizyjny jest nadawany, czy też wszystkich krajów, w których możliwy jest odbiór[81]. Problem rozstrzygnął ustawodawca europejski w dyrektywie nr 93/83. W celu dostosowania prawa autorskiego do wspomnianej dyrektywy znowelizowano ustawę polską[82].

Zgodnie z przepisem art. 6^1 ust. 2 pr.aut., rozpowszechnianiem utworu na terytorium Polski drogą emisji radiowej lub telewizyjnej prowadzonej w sposób satelitarny jest rozpowszechnianie utworu poprzez wprowadzenie go przez organizację radiową lub telewizyjną i na jej odpowiedzialność na terytorium Polski do drogi przekazu prowadzonej do satelity i z powrotem na Ziemię. Jeżeli sygnał zawierający treść utworu jest kodowany w sposób uniemożliwiający jego powszechny odbiór, wówczas wspomnianą regułę stosuje się tylko w sytuacji w której organizacja radiowa lub telewizyjna równocześnie udostępnia środki do odbioru tego sygnału (lub udostępnienie odbywa się za jej zgodą) (art. 6^1 ust. 3 pr.aut.).

Ustawodawca definiuje satelitę jako sztucznego satelitę Ziemi działającego w pasmach częstotliwości, które na podstawie prawa telekomunikacyjnego[83] są przewidziane do emisji sygnałów przeznaczonych do publicznego odbioru lub do zamkniętej komunikacji między dwoma punktami, przy czym odbiór sygnałów w obu tych przypadkach musi odbywać się w porównywalnych warunkach (art. 6^1 ust. 4 pr.aut.).

Jeżeli publiczne odtwarzanie[84] drogą satelitarną ma miejsce w państwie niebędącym państwem członkowskim Unii Europejskiej, które nie gwarantuje poziomu ochrony przewidzianego w dyrektywie, wówczas stosowane są dwie zasady. Po pierwsze, jeżeli program jest przekazywany do satelity przez naziemną stację nadawczą znajdującą się w Polsce, to uważa się, że rozpowszechnianie utworu miało miejsce w Polsce. Po drugie, jeśli sygnał przekazujący utwór jest przekazywany do satelity za pośrednictwem ziemskiej stacji nadawczej znajdującej się w kraju niebędącym krajem członkowskim Unii Europejskiej, a rozpowszechnianie odbywa się na zlecenie nadawcy mającego siedzibę w jednym z krajów członkowskich oraz główne przedsiębiorstwo nadawcze w Polsce, to uważa się, że utwór został rozpowszechniony w Polsce[85].

---

[81] A. Matlak: *Prawo autorskie w europejskim prawie wspólnotowym*. ZNUJ PWiOWI 2002, z. 79, s. 160.

[82] Ustawa z dnia 9 maja 2007 r. Dz.U. 2007, nr 99, poz. 662.

[83] Ustawa z dnia 16 lipca 2004 r. Dz.U. 2004, nr 171, poz. 1800, z późn.zm.

[84] Zob. M. Bukowski: *Publiczny przekaz satelitarny*. W: *Spory o własność intelektualną…*, s. 117—118.

[85] Por. *Europäisches Urheberrecht*. Hrsg. M. Walter. Wien—New York 2001, s. 426—428.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Prawo polskie zawiera definicję reemisji, która różni się od nadań. Zgodnie z przepisem art. 6 ust. 1 pkt 5 pr.aut., reemitowaniem utworu jest jego rozpowszechnianie przez inny podmiot niż pierwotnie nadający drogą przejmowania w całości i bez zmian programu organizacji telewizyjnej oraz równoczesnego i integralnego przekazywania tego programu do powszechnego odbioru. Konstrukcja reemisji zakłada połączenie dwóch elementów. Po pierwsze, określony podmiot przejmuje w całości i bez zmian program nadawany przez inny podmiot (początkowo jedna stacja telewizyjna przejmowała program nadawany przez inną stację telewizyjną; obecnie reemisją najczęściej zajmują się operatorzy sieci kablowych i platformy cyfrowe, tzw. multipleksy). Po drugie, przejęty program jest równocześnie i integralnie (bez zmian) przekazywany do publicznego odbioru. Oznacza to, że odroczenie w czasie w stosunku do emisji pierwotnej albo wprowadzenie jakichkolwiek zmian powoduje, że mamy do czynienia z nadaniem, a nie z reemisją[86].

Osobnym zagadnieniem w sensie prawnym jest odbiór programów telewizyjnych. Należy więc rozpatrywać osobno kwestię nadania utworu audiowizualnego i jego odbiór. W ten sposób powstaje, z punktu widzenia widza, swoisty łańcuch uprawnień: nadanie — transmisja — odbiór.

5.3.10. Nowe typy usług związane z postępem technicznym

Postęp techniczny, a zwłaszcza upowszechnienie techniki cyfrowej, zaowocował powstaniem nowych usług wykorzystywanych do rozpowszechniania utworów (zwłaszcza audiowizualnych i muzycznych)[87]. Utwory są wykorzystywane na przykład przez stacje telewizji płatnej w cyfrowych sieciach kablowych, platformy cyfrowe, operatorów sieci komórkowych. Omówienie w tym miejscu niektórych postaci nowych usług nie jest próbą skonstruowania systematyki tych usług. Zdaję sobie bowiem sprawę, że usługi te różnią się znacznie zarówno co do istoty, jak i co do technologii. Sporządziłem jedynie przykładowe wyliczenie. Do najważniejszych służących do rozpowszechniania utworów usług, jakie pojawiły się w ostatnich latach, należą:

1. *Pay-per-view* — odbiorca płaci za nadanie konkretnej audycji. Usługa ta umożliwia zakup transmisji meczów piłkarskich.

[86] M. Czajkowska-Dąbrowska, w: Komentarz I, s. 110—111.

[87] Por. P. Ślęzak: *Pola eksploatacji utworów audiowizualnych*…, s. 180—192; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie*…, s. 68—69.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

2. *Video-on-demand* (wideo na zamówienie, wideo na żądanie) — udostępnienie filmu „na zamówienie". Widz wybiera film z katalogu i płaci za tę pojedynczą emisję; podczas odbioru widz może film oglądać, zatrzymywać, przyspieszać[88]. W aktualnym stanie prawnym w odniesieniu do wideo na zamówienie widza nie ma wątpliwości, że jest to odrębne pole eksploatacji. Mieści się ono w zakresie użytego przez ustawodawcę określenia „udostępnienie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i czasie przez siebie wybranym" (art. 50 pkt 3 pr.aut.).
3. *Near-video-on-demand* — udostępnienie filmu niemal jak „na zamówienie"; podobnie jak przy *pay-per-view*, odbiorca płaci za pojedynczą emisję. Stacje telewizyjne emitują film na kilku kanałach z przesunięciem czasowym (na przykład o 10 minut). W ten sposób widz ma jakby możliwość ciągłego odtwarzania filmu. W rzeczywistości jest to jednorazowy dostęp, za który widz jednorazowo płaci[89].
4. Telewizja wysokiej rozdzielczości, czyli udoskonalony system zapisu i emisji obrazu telewizyjnego. Telewizja ta oferuje lepszą jakość obrazu od telewizji tradycyjnej, co pozwala na osiągnięcie na ekranie telewizora dużej wyrazistości szczegółu. Obecnie w Europie najbardziej rozpowszechnionym systemem telewizji wysokiej rozdzielczości jest 1080i. Rozdzielczość każdej pełnej klatki obrazu wynosi w tym systemie 1920 × 1080, a sygnał nadawany jest w proporcji 16:9. Jedna klatka jest podzielona na dwa pola: jedno z pól podaje parzyste linie, a drugie nieparzyste, czyli jedno pole ma rozdzielczość 1920 × 540. W sygnale telewizyjnym dwa pola składające się na jedną klatkę obrazu są zarejestrowane w dwóch różnych momentach, czyli w rzeczywistości przedstawiają dwa różne obrazy. Jest to korzystne przy odwzorowywaniu scen o zwiększonej dynamice, jak transmisje sportowe, gdyż dzięki temu zwiększa się płynność ruchów. W systemie tym Telewizja Polska nadaje programy TVP1 HD i TVP2 HD[90]. Wydaje się, że telewizja wysokiej rozdzielczości również jest odrębnym polem eksploatacji. Jej odrębność ekonomiczna nie powinna budzić wątpliwości. Telewizję tę można bowiem wykorzystać zarówno do odbioru w warunkach domowych, jak i do odbioru na dużych ekranach w miejscach publicznych. Telewizja wysokiej rozdzielczości jest nienazwanym w ustawie polem eksploatacji.
5. Telewizja trójwymiarowa. Pierwsze stacje telewizyjne nadające w 3D powstały w 2009 roku. Telewizory trójwymiarowe prezentują odbiorcy obrazy, do których oglądania należy posłużyć się okularami (anaglifo-

[88] Strona internetowa http://pl.wikipedia.org/wiki/Wideo_na_zyczenie (dostęp: 3 września 2013 r.).

[89] Ibidem.

[90] Strona internetowa http://pl.wikipedia.org/wiki/1080i (dostęp: 2 września 2013 r.).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

wymi, polaryzacyjnymi albo migawkowymi, ewentualnie w technologii autostereoskopowej). Pierwszą transmisję 3D w Polsce przeprowadziła telewizja Canal+ w dniu 15 maja 2010 roku (była to transmisja meczu piłkarskiego)[91].

6. Telewizja mobilna — system nadawania cyfrowego sygnału telewizyjnego przeznaczonego dla urządzeń przenośnych. Jest to usługa stosowana przez operatorów telefonii komórkowej, oferujących programy telewizji cyfrowej do odbioru za pośrednictwem telefonu komórkowego trzeciej generacji z funkcją UMTS lub palmtopu z funkcją DVB-H. W Polsce telewizja tego rodzaju powstała w 2009 roku[92].
7. Telewizja internetowa. Istnieją trzy metody wykorzystania Internetu do przesyłania treści audiowizualnych[93]. Pierwszą jest tzw. *webcasting*, będący przejawem komunikowania publiczności programu radiowego lub telewizyjnego. Usługi tego rodzaju są oferowane w dwóch postaciach. Mogą polegać na pierwotnym nadawaniu w Internecie programu telewizyjnego (radiowego), któremu nie towarzyszy „równoległe" nadawanie w sposób tradycyjny (tzw. *webcasting* pierwotny); użytkownik nie decyduje tu o czasie, w jakim program jest udostępniony. Mogą także oznaczać wielokrotne nadawanie tego samego programu w określonych odstępach czasu, co pozwala użytkownikom na wybranie czasu oglądania wybranego fragmentu programu (tzw. *webcasting near-on-demand*). Jedną z najważniejszych cech *webcastingu* jest przekaz strumieniowy, pozwalający na interaktywność. Oznacza to, że nie tylko nadawca komunikuje sygnały odbiorcy, lecz także odbiorca może komunikować się z nadawcą (na przykład poprzez głosowanie)[94]. Drugą metodą jest *simulcasting* polegający na nadawaniu przez Internet w tym samym czasie i bez zmian programu nadawanego w tradycyjny sposób. Jest to odpowiednik reemisji. W ramach tej usługi stacje telewizyjne retransmitują program własny lub cudzy. Wreszcie trzecią postacią telewizji internetowej są usługi „na zamówienie" — użytkownik decyduje o czasie i treści dostarczanej przez Internet zawartości (konkretnych audycji). Można natomiast dyskutować, czy widz ma w tej usłudze możliwości wyboru miejsca odbioru. Miejsce odbioru musi być miejscem z „dostępem do sieci". Jak wiadomo, stosowana jest już technologia umożliwiająca połączenie z Internetem z każ-

[91] Strona internetowa http://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja_3D (dostęp: 3 września 2013 r.).

[92] Strona internetowa http://pl.wikipedia.org/wiki/Telewizja_mobilna (dostęp: 3 września 2013 r.).

[93] Zob. J. Barta, R. Markiewicz: *Telewizja interaktywna a prawo autorskie*. Warszawa 2007, s. 36—41.

[94] Strona internetowa http://pl.wikipedia.org/wiki/Webcast (dostęp: 3 września 2013 r.).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

dego miejsca, w którym jest dostęp do sieci komórkowej. W tej sytuacji użytkownik ma możliwość wyboru czasu i miejsca, w jakich korzysta z usługi.

5.4. Zakres majątkowych praw autorskich

5.4.1. Czas trwania majątkowych praw autorskich

Majątkowe prawa autorskie we współczesnym ustawodawstwie zostały skonstruowane jako prawa ograniczone w czasie[95]. Czas ochrony jest „skalkulowany" w taki sposób, by nie zniechęcać twórców i producentów[96]. W odniesieniu do autorów przyjęto zasadę, że ekonomiczne efekty twórczości powinny przypadać samemu twórcy oraz dwóm pokoleniom jego spadkobierców. W konsekwencji ochrona trwa za życia twórcy i określony czas po jego śmierci. Konwencja berneńska[97] wyznaczyła światowy standard czasu ochrony wynoszący 50 lat po śmierci autora. Z uwagi na wydłużenie średniego okresu życia w Unii Europejskiej i różnice w określeniu czasu ochrony w państwach członkowskich ustawodawca europejski wydał dyrektywę o czasie ochrony[98], ustanawiając 70-letni okres ochrony. Państwa członkowskie i niektóre kraje nienależące do Wspólnoty (na przykład Norwegia, Szwajcaria, Brazylia, Peru) dostosowały swoje ustawodawstwo do tego wydłużonego okresu ochrony. Wiele państw przestrzega standardu wyznaczonego przez konwencję berneńską (na przykład Japonia, Boliwia, Arabia Saudyjska, Mołdawia, Rosja). Ustawodawcy rzadko decydują się na utrzymywanie krótszych (na przykład Jordania wprowadziła 30-letnią ochronę) lub dłuższych okresów ochrony (ustawa kolumbijska przewiduje 80-letnią ochronę).

---

[95] W historii prawa autorskiego znane są przykłady ustaw, które przyznawały nieograniczoną w czasie ochronę praw majątkowych (na przykład w Portugalii, Brazylii, Nikaragui). Były to konstrukcje analogiczne do prawa własności trwającego tak długo, jak długo istnieje przedmiot (rzecz), którego dotyczy.

[96] Por. P. Ślęzak: *Dziedziczenie praw majątkowych w świetle polskiego prawa autorskiego.* „Rejent" 2007, nr 1, s. 94—96.

[97] *Akt paryski konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych z 24 lipca 1972 r.* Załącznik do Dz.U. 1990, nr 82, poz. 474. Dalej w skrócie konw.bern.

[98] Dyrektywa 1993/98/WE w sprawie ujednolicenia czasu ochrony prawa autorskiego i niektórych praw pokrewnych. Wersja ujednolicona: dyrektywa 2006/116/WE. Dz.Urz. UE L 372 z dnia 27 grudnia 2006 r.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

Po upływie czasu ochrony utwór przechodzi do domeny publicznej. Oznacza to, że korzystanie z tego utworu jest wolne, a osoba eksploatująca utwór nie musi zwracać się do twórcy w celu uzyskania zezwolenia ani płacić twórcy wynagrodzenia. Istnieje wówczas jedynie obowiązek poszanowania praw osobistych. W niektórych ustawach krajowych w związku z korzystaniem z utworów, których okres ochrony już upłynął, istnieje obowiązek uiszczenia opłat na rzecz określonego funduszu wspierającego twórców — tzw. *domaine public payant* (art. 40 pr.aut.)[99].

W prawie polskim okres ochrony majątkowych praw autorskich wynosi 70 lat. W ustawie z 1926 roku było to 50 lat, w ustawie z 1952 roku — 20 lat, a później — 25 lat; natomiast w ustawie z 1994 roku ochronę ustalono na 50 lat, a następnie w 2000 roku przedłużono do 70 lat. Po upływie 70 lat majątkowe prawa autorskie gasną. Po wygaśnięciu tych praw nie można dochodzić roszczeń z tytułu ich naruszenia.

Okres ochrony liczy się w sposób następujący:
— zgodnie z ogólną regułą od śmierci twórcy;
— w utworach współautorskich od śmierci twórcy, który przeżył pozostałych;
— w odniesieniu do utworu, którego twórca nie jest znany, od daty pierwszego rozpowszechnienia, chyba że pseudonim nie pozostawia wątpliwości co do tożsamości twórcy;
— jeśli majątkowe prawa autorskie przysługują z mocy ustawy innej osobie niż twórca, wówczas od daty rozpowszechnienia, a jeśli utwór nie został rozpowszechniony, wówczas od daty ustalenia;
— w odniesieniu do utworu audiowizualnego od śmierci najpóźniej zmarłej z wymienionych osób: główny reżyser, autor scenariusza, autor dialogów, kompozytor muzyki skomponowanej do utworu audiowizualnego (art. 36 pr.aut.).

Czas trwania autorskich praw majątkowych liczy się w pełnych latach następujących po roku, w którym nastąpiło zdarzenie będące początkiem biegu terminu (art. 38 pr.aut.).

Istotne w praktyce znaczenie dla czasu trwania majątkowych praw autorskich ma art. 124 ust. 1 pkt 3 pr.aut. Zgodnie z tym przepisem, jeżeli prawo majątkowe do konkretnego dzieła wygasło wskutek upływu czasu przed wejściem w życie obecnie obowiązującej ustawy (24 maja 1994 roku), wówczas wraz z nadejściem tej daty „odżywa" i trwa do daty obliczonej zgodnie z zasadami wynikającymi z art. 36—39 pr.aut. Prawo majątkowe zostaje reaktywowane na rzecz osoby, której przysługiwało przed wygaśnięciem[100].

[99] E. Traple, w: *System prawa prywatnego*. T. 13…, s. 246—249.

[100] Por. J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 793—797; M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie*…, s. 75; P. Ślęzak: *Umowy w zakresie współczesnych sztuk wizualnych*…, s. 71—74. Zasadę te potwierdza również

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

5.4.2. *Domaine public payant*

Producenci lub wydawcy egzemplarzy utworów literackich, muzycznych, plastycznych, fotograficznych i kartograficznych niekorzystających z ochrony autorskich praw majątkowych są obowiązani do przekazywania na rzecz Funduszu Promocji Twórczości wpłaty w wysokości od 5% do 8% wpływów brutto ze sprzedaży egzemplarzy tych utworów (art. 40 ust. 1 pr.aut.).

Omawiany przepis opiera się na złożeniu, że eksploatacja utworów, które nie korzystają z ochrony majątkowej, powinna służyć innym twórcom na zasadzie słuszności, sprawiedliwości społecznej i dbałości państwa o wspieranie rozwoju kultury[101]. Zakresem tego przepisu objęte są utwory: 1) co do których czas ochrony upłynął, 2) które powstały, zanim wykształciło się prawo autorskie[102]. Chodzi tu o eksploatację w postaci wytwarzania egzemplarzy.

W wydanym na podstawie delegacji ustawowej zawartej w art. 40 ust. 3 pr.aut. rozporządzeniu Ministra Kultury z 24 lutego 2003 roku[103] ustalono wysokość należnych opłat na poziomie 5%. Wpłat dokonuje się na rzecz Funduszu Promocji Twórczości — państwowego funduszu celowego, którym dysponuje minister kultury. Środki w Funduszu zgromadzone przeznacza się na stypendia, pomoc socjalną dla twórców, a także na pokrycie w całości lub w części kosztów wydań o szczególnym znaczeniu dla kultury i nauki polskiej oraz wydań dla niewidomych[104]. Zgodnie z przepisem art. 40 ust. 1^1 pr.aut., wpłat dokonuje się za okresy kwartalne.

5.4.3. *Droit de suite*

Droit de suite to specyficzna instytucja majątkowego prawa autorskiego przyznająca twórcy i jego spadkobiercom prawo do wynagrodzenia, którego wysokość jest zmienna (od 0,25% do 5%) i zależy od ceny zawodowo dokonanych odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworów plastycznych, fotograficznych oraz rękopisów utworów literackich i muzycznych (art. $19—19^5$

orzeczenie Sądu Najwyższego z 6 czerwca 2002 r., I CKN 654/00. OSNC 2003, nr 7/8, poz. 110.

[101] M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 76.

[102] Por. J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 298—299.

[103] Dz.U. 2003, nr 41, poz. 354.

[104] Por. M. Poźniak-Niedzielska, J. Szczotka, M. Mozgawa: *Prawo autorskie…*, s. 77.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

pr.aut.). Prawo to zapewnia swego rodzaju „łączność" twórcy z oryginałem utworu. Ma tym samym aspekt nie tylko majątkowy, lecz także osobisty[105].

Nierzadko zdarza się, iż konkretne dzieło z biegiem czasu zyskuje na wartości. Ceny kolejnych odsprzedaży mogą znacznie przewyższać cenę pierwszej sprzedaży uzyskaną przez twórcę. Jest to najczęściej spowodowane rozwojem kariery artystycznej twórcy, modami na twórczość określonych autorów. Różnicę między ceną pierwszej sprzedaży a ceną odsprzedaży przechwytywały podmioty prowadzące galerie sztuki, domy aukcyjne itp. Instytucję *droit de suite* wprowadzono, by zapewnić twórcy udział w dochodach czerpanych przez osoby zawodowo trudniące się sprzedażą oryginalnych egzemplarzy (w ramach prowadzonej działalności gospodarczej).

Droit de suite trwa przez okres ochrony majątkowego prawa autorskiego (70 lat po śmierci twórcy) i podlega dziedziczeniu. Prawo to różni się od typowych majątkowych praw autorskich brakiem strony zakazowej.

Droit de suite dotyczy wyłącznie oryginalnych egzemplarzy utworów, czyli takich, które wyszły „spod ręki" twórcy[106], ponieważ tylko za takie egzemplarze nabywcy są skłonni zapłacić wyższą cenę. Chodzi tu o egzemplarze określonych rodzajów utworów. Wyliczenie ustawowe ma charakter wyczerpujący.

Wydaje się, że *droit de suite* należy traktować jako wyjątek od zasady wyczerpywania prawa wprowadzenia do obrotu egzemplarza utworu. Jeżeli egzemplarz został wprowadzony do obrotu przez twórcę lub za jego zezwoleniem, wówczas prawo wprowadzenia do obrotu ulega wyczerpaniu. Oznacza to, że dalszy obrót takimi egzemplarzami jest wolny i nie wymaga zgody twórcy (za wyjątkiem najmu i użyczenia egzemplarzy). Każdorazowa zawodowo dokonana odsprzedaż oryginalnego egzemplarza utworu, jeżeli doszło do niej za życia twórcy lub w 70 lat po jego śmierci, powoduje natomiast powstanie roszczenia o zapłatę stosownej sumy.

Podmiotami uprawnionymi z tytułu *droit de suite* są twórca i jego spadkobiercy. Podmiotami zobowiązanymi są zbywca oryginalnego egzemplarza oraz działający na jego rzecz przedsiębiorca (jako agent, komisant, zleceniobiorca).

Należy uznać, że prawo polskie w zakresie konstrukcji *droit de suite* jest zgodne z wymogami prawa wspólnotowego[107].

---

[105] Zob. P. Ślęzak: *Dziedziczenie praw majątkowych…*, s. 103—105.

[106] Tzn. oryginały osobiście wykonane przez twórcę albo kopie uznane za oryginalne egzemplarze, jeśli zostały wykonane osobiście, w ograniczonej ilości przez twórcę albo pod jego nadzorem, ponumerowane, podpisane lub w inny sposób oznaczone (art. 19 ust. 3 pr.aut.).

[107] Por. dyrektywę nr 2001/84 z 27 dnia września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Dz.Urz. UE nr 272 z dnia 13 października 2001 r., s. 32.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

5.5. Ochrona autorskich praw majątkowych

W 2004 roku została uchwalona dyrektywa nr 2004/48 z dnia 29 kwietnia 2004 roku w sprawie egzekwowania praw własności intelektualnej[108]. Podstawowym celem tej dyrektywy jest zapewnienie równego poziomu ochrony praw własności intelektualnej w państwach członkowskich Unii Europejskiej, co w przyszłości powinno ułatwić rozstrzyganie sporów ponadgranicznych[109]. W celu dostosowania prawa polskiego do wymogów tej dyrektywy w 2007 roku znowelizowano prawo autorskie[110].

Zgodnie z treścią art. 79 pr.aut., uprawnionemu przysługują określone roszczenia w przypadku naruszenia jego majątkowego prawa autorskiego. Przez naruszenie należy rozumieć takie działania sprawcy, które można zakwalifikować jako wkroczenie w sferę monopolu autorskiego rozpościerającego się na konkretny utwór[111]. Faktyczna eksploatacja utworu bez zezwolenia twórcy stanowi wkroczenie w sferę chronioną majątkowym prawem autorskim, chyba że odbywa się w ramach jednej z instytucji dozwolonego użytku. Stwierdzenie wkroczenia w konkretnej sytuacji nie ma związku z charakterem utworu, jego wielkością, poziomem naukowym czy artystycznym. Wkroczenie takie może zaistnieć zarówno na etapie zwielokrotniania egzemplarzy, jak i na etapie ich dystrybucji[112].

Uprawniony, którego majątkowe prawo autorskie zostało naruszone, może żądać od osoby, która naruszyła to prawo:

1. Zaniechania naruszenia.
2. Usunięcia skutków naruszenia.
3. Naprawienia wyrządzonej szkody:
   a) na zasadach ogólnych (tj. na podstawie art. 415 k.c.), albo
   b) poprzez zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej dwukrotności, a w przypadku, gdy naruszenie jest zawinione, trzykrotności stosownego wynagrodzenia, które w chwili jego dochodzenia byłoby należne tytułem udzielenia przez uprawnionego zgody na korzystanie z utworu.
4. Wydania uzyskanych korzyści.

Roszczenie o zaniechanie naruszenia jest roszczeniem o charakterze zakazowym, polegającym na umożliwieniu uprawnionemu niezakłóco-

[108] Dz.Urz. UE nr 157 z dnia 30 marca 2004 r., s. 45.

[109] Tak A. Tischner, w: *Prawo mediów*. Red. J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak. Warszawa 2005, s. 615.

[110] Ustawa z dnia 9 maja 2007 r. Dz.U. 2007, nr 99, poz. 662.

[111] Zob. J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 483; P. Podrecki: *Środki ochrony prawnej własności intelektualnej*. Warszawa 2010, s. 129.

[112] P. Podrecki: *Środki ochrony prawnej własności intelektualnej…*, s. 129—130.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

nego korzystania z monopolu poprzez doprowadzenie do stanu zgodnego z prawem[113]. Roszczenie takie można wnieść po nastąpieniu naruszenia[114], tzn. gdy trwa stan naruszenia albo stan ten co prawda ustąpił, ale istnieje możliwość powtórnych naruszeń[115]. Treścią tego roszczenia jest możliwość domagania się przez uprawnionego od naruszyciela powstrzymywania się od dokonywania czynności godzących w majątkowe prawo autorskie[116]. Możliwość wystąpienia z omawianym roszczeniem nie zależy od winy naruszyciela.

Uprawniony ma nie tylko możliwość domagania się od naruszyciela, aby powstrzymywał się od działań naruszających jego prawo majątkowe, lecz także możliwość domagania się, aby naruszyciel dokonał stosownych czynności w celu usunięcia stanu niezgodności z prawem[117]. Uprawniony może wymusić na naruszycielu czynne zachowanie się. Usunięcie skutków naruszenia polega najczęściej na rozstrzygnięciu o losach nielegalnie wytworzonych egzemplarzy[118].

Uprawniony może domagać się od naruszyciela naprawienia wyrządzonej uprawnionemu szkody majątkowej. Roszczenie to polega na usunięciu stanu niezgodnego z prawem poprzez zapewnienie uprawnionemu możliwości rekompensaty poniesionych strat i utraconych korzyści[119]. Uprawniony ma możliwość wyboru sposobu postępowania wobec naruszyciela w celu uzyskania odszkodowania. Może mianowicie dochodzić odszkodowania na zasadach ogólnych wynikających z kodeksu cywilnego (art. 415 k.c. i nast.). Oznacza to wybór odpowiedzialności deliktowej naruszyciela. W konsekwencji takiego wyboru poszkodowany twórca musi wykazać: 1) powstanie szkody majątkowej w postaci uszczuplenia majątku albo utraty spodziewanych korzyści, 2) istnienie związku przyczynowego między zachowaniem naruszyciela a powstaniem szkody, 3) istnienie po stronie naruszyciela winy[120]. Poszkodowany twórca może wybrać także odszkodowanie poprzez zapłatę zryczałtowanej kwoty w wysokości odpowiadającej dwukrotności stosownego wynagrodzenia, jeśli naruszenie było niezawinione, albo jego trzykrotności, jeśli naruszenie było zawinione. Wynagrodzenie stosowne to takie wynagrodzenie, jakie otrzymałby twórca, gdyby osoba, która naruszyła prawa majątkowe twórcy, zawarła z nim umowę

[113] Ibidem, s. 189.
[114] Ibidem.
[115] Zob. J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 493.
[116] A. Drzewiecki, w: Komentarz II, s. 499.
[117] Ibidem, s. 502.
[118] J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 493.
[119] P. Podrecki: *Środki ochrony prawnej własności intelektualnej…*, s. 220 i nast.; A. Drzewiecki, w: Komentarz II, s. 508—515.
[120] J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 494.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

o korzystanie z utworu w zakresie dokonanego naruszenia[121]. Przyznanie twórcy możliwości domagania się wielokrotności wynagrodzenia należy traktować jako swoistą karę cywilną. Jest to rozwiązanie niewystępujące w ustawodawstwie innych państw ani w dyrektywie 2004/48/WE. Dlatego musimy uznać, że w tej kwestii polskie prawo autorskie nie zostało zharmonizowane z dyrektywą[122].

Ustawodawca przewiduje dla twórcy, którego prawa majątkowe zostały naruszone, możliwość wystąpienia z roszczeniem o wydanie korzyści uzyskanych przez naruszającego. Chodzi tu o korzyści, które naruszający uzyskał w związku z dokonanym naruszeniem. Należy je utożsamiać z przychodami, które pozostają w normalnym związku przyczynowym z dokonanym naruszeniem. Uzyskane korzyści nie obejmują nieponiesionych przez naruszyciela kosztów (na przykład niezapłaconego wynagrodzenia dla twórcy) oraz innych oszczędności poczynionych w jego wydatkach, a dotyczą jedynie efektywnego (faktycznego) zysku[123]. Należy uznać, że także to roszczenie powinno być uniezależnione od winy sprawcy naruszenia[124].

Omówionych roszczeń o wydanie korzyści uzyskanych przez naruszającego można odpowiednio dochodzić również w przypadku: a) usuwania lub obchodzenia technicznych zabezpieczeń przed dostępem, zwielokrotnianiem lub rozpowszechnianiem utworu, jeżeli działania te mają na celu bezprawne korzystanie z utworu, b) usuwania lub zmiany bez upoważnienia jakichkolwiek elektronicznych informacji na temat zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi, a także świadomego rozpowszechniania utworów z bezprawnie usuniętymi lub zmodyfikowanymi takimi informacjami. Ochrona przed usuwaniem lub obchodzeniem technicznych zabezpieczeń jest jednym z istotnych zagadnień współczesnego prawa autorskiego. Zabezpieczenia te przeciwdziałają bezprawnemu udostępnianiu utworu, jego zwielokrotnianiu oraz rozpowszechnianiu[125]. Kwestią dyskusyjną jest charakter prawny tych zabezpieczeń. W literaturze prawniczej prezentowane są dwa poglądy. Zgodnie z pierwszym, omawiana ochrona zabezpiecza „faktyczne władztwo" podmiotów uprawnionych nad wykony-

[121] Por. orzeczenie Sądu Najwyższego z 25 marca 2004 r., II CK 90/03. OSNC 2005, nr 4, poz. 66.

[122] A. Tischner, w: *Prawo mediów…*, s. 621—622; J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 495.

[123] Por. orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Katowicach z 9 listopada 2005 r., I ACa 1155/05. LEX nr 164631.

[124] Podobnie A. Tischner, w: *Prawo mediów…*, s. 622.

[125] Zob. J. de Werra: *Le régime juridique des mesures techniques de protection des oeuvres selon les traités de L'OMPI, le Digital Millenium Copyright Act, les directives européennes et d'autres législations (Japon, Australie)*. RIDA 2001, nº 189, s. 67 i nast.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

waniem poszczególnych uprawnień[126]. Natomiast pogląd drugi głosi, że jest to nietypowe uprawnienie autorskie, które poszerza treść autorskich praw majątkowych określonych w art. 17 pr.aut.[127] Wydaje się, że należy zaakceptować pierwszy z poglądów. Uprawnienie wynikające z art. 79 ust. 6 pr.aut. nie może być specyficznym uprawnieniem autorskim. Przemawiają za tym następujące argumenty: po pierwsze, uprawnienie to nie dotyczy jakiegoś konkretnego utworu, a jedynie ogranicza możliwość zapoznania się z utworami zapisanymi na określonym nośniku (na przykład są one dostępne po wprowadzeniu odpowiedniego kodu); po drugie, normy zawarte w prawie autorskim nie zawsze dotyczą bezpośrednio utworów[128]; po trzecie, uprawnienie to daje jedynie możliwość wykonywania prawa korzystania z utworu na określonym polu eksploatacji, ale nie jest samo w sobie uprawnieniem autorskim; po czwarte wreszcie, uzasadnieniem umieszczenia omawianego przepisu w prawie autorskim jest jego pośredni (a nie bezpośredni) związek z twórczością.

Niezależnie od wymienionych roszczeń uprawniony dodatkowo może domagać się od sprawcy naruszenia:

— jednokrotnego albo wielokrotnego ogłoszenia w prasie oświadczenia odpowiedniej treści i w odpowiedniej formie, w sposób i w zakresie określonym przez sąd;
— orzeczenia o podaniu do publicznej wiadomości części albo całości wyroku sądu wydanego w rozpatrywanej sprawie, w sposób i w zakresie określonym przez sąd;
— gdy naruszenie jest zawinione i zostało dokonane w ramach działalności gospodarczej prowadzonej w cudzym albo we własnym imieniu, choćby na cudzy rachunek, zapłaty przez naruszyciela odpowiedniej sumy pieniężnej, nie niższej niż dwukrotna wysokość uprawdopodobnionych korzyści odniesionych przez sprawcę z dokonanego naruszenia, na rzecz Funduszu Promocji Twórczości.

Sąd prowadzący postępowanie w sprawie o naruszenie majątkowych praw autorskich może:

— gdy naruszenie jest niezawinione, nakazać sprawcy naruszenia, na wniosek uprawnionego i za jego zgodą, zapłatę na rzecz uprawnionego stosownej sumy pieniężnej, jeżeli żądanie zaniechania naruszenia lub usunięcia jego skutków byłoby dla sprawcy naruszenia niewspółmiernie dotkliwe;
— rozstrzygając o naruszeniu prawa majątkowego, orzec na wniosek uprawnionego o dalszym rozporządzaniu bezprawnie wytworzonymi

[126] Por. A. Matlak: *Prawo autorskie w europejskim prawie wspólnotowym*. ZNUJ PWiOWI 2002, z. 79, s. 287—295.

[127] Por. J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 502—503.

[128] Zob. art. 110^1—110^7 pr.aut. dotyczące kontroli nośników optycznych.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

przedmiotami oraz środkami i materiałami użytymi do ich wytworzenia, w szczególności sąd może orzec o ich wycofaniu z obrotu, przyznaniu uprawnionemu na poczet należnego odszkodowania lub zniszczeniu; wydając wyrok, sąd uwzględnia wagę naruszenia oraz interesy osób trzecich; domniemywa się, że środki i materiały, o których mowa, są własnością sprawcy naruszenia.

Ochrony przed sądem może dochodzić ten, kto w sposób pierwotny nabył majątkowe prawo autorskie do konkretnego dzieła (jego twórca lub współtwórca, pracodawca twórcy programu komputerowego), lub następca prawny tej osoby. Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 8 grudnia 1967 roku[129] stwierdził, że umowa, na mocy której twórca przenosi prawo autorskie na inną osobę, w tym umowa wydawnicza, wywołuje ten skutek, że w jej następstwie prawa majątkowe przechodzą na nabywcę. W tej sytuacji roszczenia wynikające z faktu naruszenia tych praw przysługują nie twórcy, lecz nabywcy praw autorskich. W przypadku współautorstwa każdy z twórców może dochodzić roszczeń z tytułu naruszenia całości praw majątkowych, a uzyskane odszkodowanie przysługuje wszystkim współtwórcom stosownie do ich udziałów (art. 9 ust. 4 pr.aut.).

Podmiot, którego prawa majątkowe zostały naruszone, występuje do sądu przeciwko sprawcy naruszenia. Na równi ze sprawcą za wyrządzoną szkodę odpowiada współsprawca, pomocnik i nakłaniający. W orzeczeniu z 7 października 1931 roku[130] Sąd Najwyższy uznał, że właściciel przedsiębiorstwa gastronomicznego, w którego lokalu koncertująca orkiestra narusza prawo autorskie, odpowiada przed kompozytorem solidarnie z członkami orkiestry za szkodę wyrządzoną naruszeniem prawa autorskiego. Warto zwrócić uwagę, że dla stwierdzenia naruszenia prawa autorskiego przez konkretną osobę i pociągnięcia jej do odpowiedzialności nie ma znaczenia, czy jej działanie było zawinione czy niezawinione. Okoliczności te mają jednak duże znaczenie dla ustalenia zakresu odpowiedzialności tej osoby.

Twórca dochodzący przed sądem ochrony majątkowych praw autorskich powinien wykazać, że:

— przysługują mu prawa do określonego utworu;
— określona osoba (pozwany) przeniosła twórcze elementy utworu do własnego utworu, naruszając w ten sposób prawa twórcy.

Pozwany może bronić się przed zarzutami zgłoszonymi przez powoda (twórcę), wykazując, że:

---

[129] II CR 353/67, zob. w zbiorze: A. Korpała: *Prawo autorskie. Orzecznictwo.* Warszawa 2010, s. 318.

[130] III Rw 1704/31. OSP 1931, nr 10, poz. 469.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536

— sporny utwór jest wynikiem samodzielnej twórczości pozwanego;
— przejęte elementy sprowadzają się wyłącznie do wykorzystania określonych informacji; nie mają tym samym charakteru twórczego, a stanowią rozwinięcie określonego tematu, przejęcie określonego stereotypu[131].

Termin przedawnienia wszystkich omówionych roszczeń wynosi 10 lat[132].

[131] J. Barta, R. Markiewicz: *Prawo autorskie…*, s. 99—100.
[132] J. Barta, R. Markiewicz, w: Komentarz I, s. 501.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 2324393A34316536